

PIERO DELLA FRANCESCA *RETROSPEKTIV*

DIE KÜNSTLERISCHE UND KUNSTHISTORISCHE REZEPTION
IN DER KLASSISCHEN MODERNE



ABHANDLUNG
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER
UNIVERSITÄT ZÜRICH

VORGELEGT VON
BIRTE GRAFF KRAUER

ANGENOMMEN IM FRÜHJAHRSSEMESTER 2017
AUF ANTRAG VON
PROF. DR. TRISTAN WEDDIGEN UND
PROF. DR. PETER CORNELIUS CLAUSSEN

ZÜRICH, 2020

INHALT

VORWORT

EINLEITUNG 1

URSPRÜNGE UND WANDEL DER REZEPTIONSGESCHICHTE PIERO DELLA FRANCESCAS IM 19. UND 20. JAHRHUNDERT 6

1. RENAISSANCE ALS EPOCHE 7

1.1 DAS PHÄNOMEN PRIMITIVISMUS 10

2. DIE NAZARENER 13

2.1 RAFFAEL ALS REFERENZFIGUR 14

2.2 FÖRDERER DER NEUEN KUNST: CARL FRIEDRICH VON RUMOHR UND JOHANN DAVID PASSAVANT 15

2.2.1 DIE VERTEIDIGUNGSSCHRIFT 17

3. WISSENSTRANSFER 19

3.1 UMRISSEZEICHNUNGEN 19

3.1.1 GIOVANNI ROSINIS *STORIA* 22

3.2 KOPIEN NACH PIERO IN DEUTSCHLAND, ENGLAND UND FRANKREICH 23

3.2.1 JOHANN ANTON RAMBOUX UND DIE DÜSSELDORFER MALERSCHULE 23

3.2.2 LORD LINDSAY, AUSTEN HENRY LAYARD UND DIE ARUNDEL SOCIETY 24

3.2.3 CHARLES BLANC UND DAS MUSÉE DES COPIES 27

4. RENAISSANCISMUS IM FIN DE SIÈCLE 29

4.1 RENAISSANCE-PORTRAITS 30

4.2 ISABELLA GARDNER 31

5. „NEUNAZARENERTUM“: NAZARENER-REZEPTION IM 20. JAHRHUNDERT 32

5.1 WANDMALEREI UND IHR WEG ZUM FASCHISMUS 34

5.2 DIE REALISTISCHEN KUNSTSTRÖMUNGEN NACH DEM ZWEITEN WELTKRIEG 35

6. DIE RÜCKKEHR ZUR ORDNUNG – NEOKLASSIZISMUS, VALORI PLASTICI UND NEUE SACHLICHKEIT 37

6.1 GINO SEVERINI UND FELICE CASORATI 38

6.2 GIORGIO DE CHIRICO UND CARLO CARRÀ 40

6.3 GUSTAV HARTLAUB UND DIE NEUE SACHLICHKEIT 47

6.3.1 ALEXANDER KANOLDT 48

6.3.2 KAY NEBEL 49

6.4	FRANZ ROH UND DER MAGISCHE REALISMUS	50
6.4.1	ANTON RÄDERSCHIEDT	51
6.4.2	AUGUST SANDER – ANTLITZ DER ZEIT	53
6.4.3	FRITZ LANG – METROPOLIS	54
VON DER KUNSTWISSENSCHAFT ZUR BILDWISSENSCHAFT: METHODENDISKUSSSIONEN IM 19., 20. UND 21. JAHRHUNDERT		56
7.	INTERFERENZEN VON KUNSTHISTORIOGRAFIE UND ÄSTHETIK IM 19. JAHRHUNDERT	56
7.1	DIE GEGENWART DER GESCHICHTE BEI RIEGL UND NIETZSCHE	60
7.2	FORMALISMUS UND „SEHENDES SEHEN“ BEI HEINRICH WÖLFFLIN	64
7.3	UNPERSÖNLICHKEIT UND ÜBERZEITLICHKEIT BEI BERNARD BERENSON	66
7.4	DER KUBISCHE RAUMKÜNSTLER BEI FELIX WITTING	67
8.	DIE KLASSISCHE MODERNE UND DIE ALTE KUNST	69
8.1	WAHLVERWANDTSCHAFTEN: CÉZANNE, SEURAT UND PIERO	69
8.2	ROGER FRY UND BLOOMSBURY	74
8.3	HUGO VON TSCHUDI UND JULIUS MEIER-GRAEFE	74
8.3.1	DIE NEMES-AUSSTELLUNG (1911)	76
8.3.2	ALMANACH DER BLAUE REITER (1912)	78
8.4	ABSTRAKTION UND EINFÜHLUNG: WILHELM WORRINGER	81
8.5	KUNSTGESCHICHTE AUS DEM GEIST DER GEGENWART: HANS TIETZE UND JOSEPH GANTNER	83
8.5.1	WALTER BENJAMIN	85
8.6	NATURALISMUS UND WELTKUNSTGESCHICHTE	86
9.	DER GESCHMACK FÜR DIE PRIMITIVEN: PIERO IN DER LITERATUR DER 1920ER-JAHRE	90
9.1	HANS GRABER	91
9.2	FRIEDRICH RINTELEN	95
9.3	ROBERTO LONGHI	97
10.	DIE LEGENDE DES WAHREN KREUZES – ANACHRONISCHES EPOS ALS PARADIGMA	101
10.1	ZUR GESCHICHTE	101
10.2	IKONOLOGISCHE ANALYSE	104
10.3	FEHLSTELLEN	106
10.3.1	SIMON WACHSMUTH	107
10.4	ABY WARBURG	108
11.	ANACHRONISCHE ZEITMODELLE	111
11.1	RELATIVISMUS: DAVID CARRIER	111
11.1.1	MICHAEL CRAIG-MARTIN	114

11.1.2 PHILIPPE JUNOD	115
11.1.3 ANNE-MARIE BONNET	117
11.2 ANACHRONISMUS: GEORGES DIDI-HUBERMAN	118
11.2.1 ALEXANDER NAGEL	120
11.2.2 ANDRÉ MALRAUX	122
 NACHWORT – VOM MUSÉE IMAGINAIRE ZUM DIGITALEN MUSEUM	 124
 ABBILDUNGEN	
 ABBILDUNGSNACHWEIS	
 BIBLIOGRAFIE	

VORWORT

Als ich zum ersten Mal in der Basilika San Francesco in Arezzo vor dem Freskenzyklus der *Legende des wahren Kreuzes* stand, fiel mein Blick sofort auf einen sitzenden jungen Mann, der seinen Kopf mit der Hand stützte und mich geradewegs anzusehen schien. Er saß schon eine Weile dort, genau genommen seit über 500 Jahren und wenn man den Grund seines Sitzens dazu nimmt, seit bald 2000 Jahren. Und dennoch erweckte der Wächter an Konstantins Ruhestätte den Eindruck in mir, er hätte sich erst kürzlich dorthin gesetzt. Damals hatte ich noch keine Idee, dass die Präsenz, die die Figur ausstrahlte, nicht nur mich beeindruckte, sondern bereits eine Vielzahl von Gelehrten beschäftigt hatte und zum Thema der vorliegenden Arbeit werden würde.

Allerdings sind subjektiver Eindruck und Fragen des Geschmacks Phänomene, die ihren Platz in der Kunstkritik, nicht aber in der akademischen Kunstgeschichte haben. Wie nähert man sich also einem Thema, das mit den klassischen Methoden der Disziplin nicht zu greifen, trotzdem aber ein wesentlicher Teil der Rezeptionsgeschichte ist?

Ernst H. Gombrich hat die Problematik in seinem letzten Werk, *The Preference for the Primitive*, treffend formuliert:

„It was almost inevitable that this study carried me into so many fields that I had trouble in keeping to the straight and narrow path of a chronological narrative. Luckily I was by no means the first to be interested in this cultural phenomenon [...].“¹

Meine Auseinandersetzungen mit der Rezeptionsgeschichte Piero della Francescas haben mich tatsächlich auf so viele verschiedene Felder geführt, dass ich auch den geraden und schmalen Weg einer chronologischen Erzählung bisweilen aus den Augen verloren habe, um festzustellen, dass gerade die Frage nach der Chronologie der Dreh- und Angelpunkt der Diskussion ist. Damit ist aus dem anfangs überschaubaren rezeptionsgeschichtlichen Forschungsgebiet ein phänomenologisches erwachsen, das die Probleme einer noch zu generierenden strukturellen Methodik aufzeigt. Professor Tristan Weddigen und Professor Cornelius Claussen danke ich herzlich für ihre Unterstützung und wertvollen Anregungen auf dem langen Weg des „chronologischen Narrativs“.

¹ Gombrich 2002, S. 8–9.

EINLEITUNG

„In lui tutto accade in un oggi che non ha né passato né futuro.“²

Piero della Francesca gehört als einer der bedeutendsten Maler der italienischen Frührenaissance in den Kanon der Kunstgeschichte. Sein Bildnis Federico da Montefeltros ist eine politische Ikone der frühen Neuzeit, die *Geißelung Christi* gilt als Sinnbild seiner „arma assoluta“, der Perspektive, und in kunsthistorischen Überblickswerken ist sie willkommene Illustration der frühneuzeitlichen Raumauffassung. Seine mathematischen Traktate stellen Piero als „pictor doctus“ in die Reihe Alberti–Leonardo–Dürer–Poussin–Seurat.³

Auf den „Terre di Piero“, den Tälern zwischen Tiber, Marecchia und Arno folgen Touristen aus aller Welt seinen Spuren.⁴ An einem Tag besichtigen sie die Werke in Arezzo, Monterchi, Sansepolcro und Urbino – bewundern die „pierofrancescanen Landschaften“ und genießen das „pierofrancescane Licht“, durch das Piero einen „großen Schatten“ auf die Künstler und Schriftsteller des 20. Jahrhunderts geworfen hat.⁵

„Piero della Francesca ist unter allen italienischen Malern derjenige, der den stärksten Widerhall im modernen künstlerischen Bewusstsein gefunden hat. Überall, sei es in San Francesco in Arezzo oder in den Museen, die sie aufbewahren, bezaubern diese Werke den Beschauer; sie versetzen sie in einen geistigen Raum, wo wirkliche Geschöpfe unter dem Lichte der Ewigkeit leben. Das mit unserem Jahrhundert einsetzende Suchen nach Abstraktion findet seine stärkste Bestätigung in der kontemplativen Haltung der Werke Pieros, die er immer der Repräsentation einer Handlung vorzieht. Wirklichkeit und Abstraktion, tätiges Leben und Kontemplation erreichen in seiner Kunst ein vollkommenes und einzigartiges Gleichgewicht.“⁶

Die Kunst Piero della Francescas hat den Geschmack des 20. Jahrhunderts getroffen. Nicht zufällig publizierte Lionello Venturi seine kleine Monografie *Piero della Francesca* in Albert Skiras Bildbandreihe *Le goût de notre temps*, die zeitgleich auf Deutsch, *Der Geschmack unserer Zeit*,

² Battisti 1992, S. 11.

³ Ronchey 2006, S. 302; Maurer 1992, S. 17.

⁴ <http://terredipiero.it>; Francioni 1996, S. 515; Pope-Hennessy 1991, S. 7–8.

⁵ Barriault 2002, S. 173, 176, 182; Kat. Ausst. Sansepolcro 1991, S. 35ff.

⁶ Venturi 1954, Vorwort.

und Englisch, *The Taste Of Our Time*, erschien.⁷ Die Themen der Reihe entsprangen überwiegend der klassischen Moderne: Piero, der „Abstrakte“, ließ sich durch die „Brillen der Aktualität“ besser in die eigene Gegenwart einfügen als ins historische Quattrocento.⁸

Tatsächlich ist im frühen 20. Jahrhundert eine Vielzahl an Literatur zu Piero erschienen, wobei sich die 1920er-Jahre als auffallend produktiv zeigen: Der Austausch von Künstlern und Kritikern zeichnete ein Bild des Quattrocento-Malers, das ihn zu einer Kunstfigur machte, angesiedelt außerhalb der Historiografie in einem zeitlosen Raum, aber greifbar für die eigene Gegenwart. Die kontemplative Wirkung seiner Werke durch Verzicht auf erzählerisches Pathos bestimmte seit Bernard Berenson die Rezeption des Künstlers und machte ihn zu einem Paradigma für die Frage nach der Zeitlichkeit von Kunst: „It is a curious paradox that the art of Piero [...] the prototype of l’arte non eloquente should thus have given rise to a revival of eloquence in criticism.“⁹

Die Rolle des Apologeten hat die Forschung Roberto Longhi zugeschrieben.¹⁰ Seine Monografie *Piero della Francesca* – 1927 im Verlag Valori Plastici erschienen – setzte Maßstäbe in der Rezeptionsgeschichte und erscheint bis heute als zentraler Referenzpunkt. Die Konzentration auf den italienischen Kunsthistoriker hatte jedoch zur Folge, dass die frühen, deutschsprachigen Monografien bisher kaum Beachtung fanden. In der vorliegenden Arbeit soll nun erstmals eine Revision der deutschsprachigen Autoren Felix Witting und Hans Graber vorgenommen werden, die sich ebenso wie Longhi vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Kunst mit Piero beschäftigten.

Eine zweite Publikationswelle erfolgte um das Jubiläumsjahr 1992. Anlässlich des fünfhundertsten Todestages zeigten sich erneut zahlreiche Autoren erstaunt von der Gegenwärtigkeit der Arbeiten und versuchten das „Enigma Piero“ zu entschlüsseln.¹¹ So ließ sich der französische Publizist Bernard-Henri Lévy zu dem Ausspruch verleiten: „Piero della Francesca n’est pas le contemporain d’Alberti – mais le mien“.¹² Die ästhetische Faszination am Werk Pieros erklärte Martin Warnke schließlich zum „historischen Tatbestand“: „Wenn unter den Touristen in

⁷ Die kleine monografische Studie ist als sechster von 54 Bänden in deutscher, englischer und französischer Sprache zwischen 1953 und 1972 erschienen. Neben Piero wurden in der Reihe, die den Schwerpunkt auf die klassische Moderne legte, auch die Primitiven Giotto, Fra Angelico und Botticelli besprochen. Vgl. Rezension in der Zeitschrift „DU“ 1954.

⁸ Maurer 1992, S. 13–14; Rosenauer 1992, S. 69.

⁹ Gombrich 1952, S. 177.

¹⁰ Maurer 1992, S. 13.

¹¹ Ginzburg 1981/1985; Bonnefoy 2005; Roeck 2006; Ronchey 2006; Eberlein 2007.

¹² Henri-Lévy 1992, S. 164.

Arezzo auch nur einer ist, der Pieros Bilder spontan als schön und geglückt erfährt, dann haben sie ihm – gegen die Bestellerinteressen – eine Qualität übermittelt, die in der Geschichte nicht aufgelöst ist.“¹³

Anlässlich des Jubiläums fanden in Florenz, Sansepolcro, Arezzo und Urbino Ausstellungen statt. Erstmals wurden hier Pieros Werke mit Arbeiten der Gruppen Valori Plastici und Novecento gezeigt. Die Zusammenschau machte sichtbar, dass die Künstler um Giorgio de Chirico und Carlo Carrà nicht nur ihre Inspiration in der früheren Kunst fanden, sondern wesentlich zu ihrer Neubewertung beitrugen.¹⁴ Für sie war Piero längst nicht mehr der Weggefährte Albertis, sondern ihr Zeitgenosse, der neben Cézanne zum Vorbild ihres Schaffens wurde: Raumauffassung und Lichtgestaltung, geometrische Abstraktion und Flächigkeit machten Piero zum idealen Wahlverwandten der klassischen Moderne.¹⁵

Den Aspekt der „Wahlverwandtschaft“ reflektierten erstmals die Teilnehmer des von Marilyn Aronberg Lavin 1995 abgehaltenen Symposiums *Piero della Francesca and his legacy*.¹⁶ Eine umfangreiche Zusammenstellung der Rezeptionsarten wie Kopien, Stiche und Reiseberichte lieferten Cecilia Prete und Ranieri Varese mit dem Sammelband *Piero interpretato. Copie, giudizi e musealizzazione di Piero della Francesca*, der die Ergebnisse eines Projektes präsentiert, das 1990 am Istituto di Storia dell'Arte ed Estetica della Università di Urbino durchgeführt wurde.¹⁷ Mit der Wiederentdeckung um die Jahrhundertwende setzten sich Attilio Brilli und Maurizio Calvesi in ihren Aufsätzen *Quando Piero e il suo museo apparevo agli occhi del mondo* und *La rivalutazione di Piero della Francesca tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento* auseinander.¹⁸

Neben den formalistischen Interpretationen weist die Rezeptionsgeschichte Pieros verschiedene Topoi auf, die in der vorliegenden Arbeit erstmals vor dem Hintergrund methodengeschichtlicher Überlegungen untersucht werden. Charakteristisch ist für Piero seine historische Entkontextualisierung, die ihn als „ästhetisches Einzelwesen“ oder „überzeitliche Idee“ ausweist und von anderen Künstlern des Quattrocentos unterscheidet.¹⁹

¹³ Ginzbug 1991, Vorwort von Martin Warnke, S. 13.

¹⁴ Kat. Ausst. Sansepolcro 1991; Kat. Ausst. Arezzo 1992; Kat. Ausst. Prato 1992; Kat. Ausst. Florenz 1992; Kat. Ausst. Sansepolcro 1992; Kat. Ausst. Rimini 1992; Kat. Ausst. Urbino 1992; Kat. Ausst. Forlì 2016.

¹⁵ Kat. Ausst. Vevey 2002, S. 14; Pope-Hennessy 1991, S. 7–8; Henri-Lévy 1992, S. 164.

¹⁶ Das Schlusskapitel des Tagungsbandes beinhaltet die Aufsätze von Albert Boime, *Piero and the Two Cultures*; Michael F. Zimmermann, *Die „Erfindung“ Pieros und seine Wahlverwandtschaft mit Seurat*; Rosalind E. Krauss, *The Grid, the True Cross, the Abstract Structure*; Marilyn Aronberg Lavin, *The Piero Project*.

¹⁷ Ancona 1998.

¹⁸ Brilli 2002, S. 47–57; La Barbera 2004, S. 99–104.

¹⁹ Schlosser 1933, S. 22.

Kaum eine Beschreibung des Künstlers kommt ohne den Vermerk aus, dass er „seiner Zeit voraus“ oder ein „Vorläufer“ späterer Epochen ist. Diese temporalen Charakterisierungen sind Anachronismen, die in der Kunstgeschichte allgemein als Analogienbildungen benannt werden, da Kunst der Vergangenheit als historischer Gegenstand mit den Mitteln der Historiografie zu behandeln ist. Die zweite Eigenschaft der Kunst, zugleich auch gegenwärtig zu sein, bleibt die große Herausforderung der Disziplin: Während Künstler sich ganz selbstverständlich in der „Schatzkammer der Vergangenheit“ bedienen und Vergangenes durch Zitate in die Gegenwart integrieren, stellt dieses dialektische Spannungsfeld für Kunsthistoriker ein hermeneutisches Problem dar, erfordert die Rekonstruktion des Vergangenen doch kritische Distanz und das Ausblenden der eigenen Gegenwart. Diese Herausforderung scheint umso größer, je kürzer die Vergangenheit zurückliegt – Kunsthistoriker zeigen sich gegenüber zeitgenössischer Kunst oftmals in höherem Masse partiell, als sie es als Analytiker des Vergangenen sind.²⁰

Das Bewusstsein für die Interferenz von Kunst und Kunstgeschichte ist im 21. Jahrhundert geschärft worden.²¹ Nach den linguistic, iconic und cultural turns, die seit den 60er- bis in die 90er-Jahre des 20. Jahrhunderts eine interdisziplinäre Wissenschaft beschäftigten, ist neuerdings auch von einer historiografischen Wende in der Gegenwartskunst die Rede.²² Strukturalistische und relativistische Diskussionen etablieren sich, die die Kunstgeschichte weniger als lineare Abfolge von Kunstströmungen mit einzelnen Protagonisten auffassen, sondern auf ein lebendiges Netzwerk mit immer neu zu bestimmenden Bezügen und Inhalten verweisen.²³ Auch das Ausstellungswesen greift vermehrt die epochenübergreifenden Fragestellungen auf und zeigt alte und neue Kunst in einer Zusammenschau.²⁴

Bereits in den 1980er-Jahren regte der amerikanische Kulturkritiker David Carrier zu einer relativistischen Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte am Beispiel Pieros an. In seinem Aufsatz *Piero della Francesca and his Interpreters. Is there Progress in Art History?* setzte er sich mit der Vielfalt kunsthistorischer Interpretationen des Künstlers auseinander und forderte einen relativistischen Umgang mit dem historischen Gegenstand.²⁵ In *Art Museums, Old Pain-*

²⁰ Krieger 2008, S. 7.

²¹ Vom 25. – 27.11.2011 fand am Kunstgeschichtlichen Institut der Johann Wolfgang-Goethe-Universität in Frankfurt am Main unter der Leitung von Hans Aurenhammer und Regine Prange die internationale und interdisziplinäre Tagung *Das Problem der Form. Interferenzen zwischen moderner Kunst und Kunstwissenschaft (1890–1960)* statt. Der gleichnamige Tagungsband ist 2016 erschienen.

²² Vgl. Roelstraete 2009; Winklbauer 2014.

²³ Vgl. Derrida/Gadamer 2004.

²⁴ Vgl. Kat. Ausst. Düsseldorf 2012; Kat. Ausst. Zürich 2012; Kat. Ausst. Salzburg 2013; Kat. Ausst. Berlin 2015.

²⁵ In: *History and Theory*, 26, 2, Mai, 1987, S. 150-165.

tings, and Our Knowledge of the Past greift er 2001 den Ansatz wieder auf, der in den 2000er-Jahren vermehrt diskutiert wird.²⁶ Philippe Junod spricht sich 2002 in seinem Aufsatz *Dans l'œil du rétroviseur. Pour une histoire relativiste* für eine relativistische Kunstgeschichte aus und eine Kunsthistoriografie, die von der Gegenwart in die Vergangenheit führt.²⁷ Für eine retro-perspektivische Kunstgeschichte tritt auch Anne-Marie Bonnet ein. In ihrem Aufsatz *Willkommen in der Jetzt-Zeit ... Gegen den bisherigen Jetlag zwischen universitärer Disziplin und Gegenwart. Für eine retro-perspektivische Kunstwissenschaft und -geschichte* analysiert sie 2004 die Diskrepanz zwischen historischer Disziplin und gegenwärtiger Interpretation.²⁸ Oskar Bätschmann beschäftigt sich 2007 mit dem Begriff der Antizipation in der Kunstgeschichte und stellt die primäre Frage danach, ob die Geschichte der Kunst gegeben ist oder ob sie vielmehr eine jeweils zu erstellende Konstruktion sei.²⁹ 2008 widmet sich Verena Krieger der Frage nach dem Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart in der Kunstgeschichte in *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst: vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft*. Alexander Nagel beschäftigt sich schließlich in seinen Büchern *Anachronic Renaissance* (2010) und *Medieval modern. Art out of time* (2012) mit der Beziehung von Kunst und Zeit im Laufe der Jahrhunderte und setzt sich aktuell für den Diskurs um eine relativistische Kunstgeschichtsschreibung ein.

Die vorliegende Arbeit ist in zwei Abschnitte gegliedert. Im ersten Teil werden *Ursprünge und Wandel der Rezeptionsgeschichte Piero della Francescas im 19. Jahrhundert und 20. Jahrhundert* umfangreich dargestellt. Die sich aus der Analyse ergebenden Fragen zur Historiografie werden im zweiten Teil der Arbeit diskutiert: Unter dem Titel *Von der Kunstwissenschaft zur Bildwissenschaft: Methodendiskussionen im 19., 20. und 21. Jahrhundert* werden die verschiedenen Positionen um eine gegenwartsbetonte Kunstgeschichtsschreibung vorgestellt und am Beispiel Pieros hinsichtlich ihres Nutzens für die Disziplin befragt.

²⁶ In: *History and Theory*, 40, 2, Mai, 2001, S. 170–189.

²⁷ In: *Artibus et Historiae*, 23, 45, 2002, S. 205–221.

²⁸ Heusser 2004, S. 31–42.

²⁹ Bätschmann 2007, S. 80–85.

URSPRÜNGE UND WANDEL DER REZEPTIONSGESCHICHTE PIERO DELLA FRANCESCAS IM 19. UND 20. JAHRHUNDERT

Geboren um 1412 in Borgo Sansepolcro in der Provinz Arezzo am Rande der Toskana, blieb Piero della Francesca zeitlebens seinem Heimatort als Maler, Theoretiker und politisch Aktiver verbunden.³⁰

Aufträge der führenden Herrscherhäuser und Kaufmannsfamilien führten ihn auch in die umliegenden Regionen: Für Sigismondo Malatesta arbeitete Piero in Rimini, für die Montefeltro in Urbino; in Arezzo malte er für die Familie Bacci den berühmten Freskenzyklus der *Legende des wahren Kreuzes* und in Ferrara war er für den Hof der Este tätig. Im Auftrag des Papstes arbeitete Piero schließlich auch in Rom.

Am 12. Oktober 1492 – dem Tag der Entdeckung Amerikas – stirbt Piero della Francesca in seiner Heimatstadt Borgo Sansepolcro.³¹ Eine letzte Würdigung als Maler erfährt er durch seinen Schüler und Landsmann Luca Pacioli, der ihn als „monarca alli tempi nostri de la pictura“ rühmt.³²

Vasari widmet ihm in seiner *Vita* noch einen ausführlichen Nachruf, indem er seinen verblassten Ruhm beklagt, für den er Luca Pacioli verantwortlich macht: Er bezichtigt ihn des Plagiats, da der berühmte Mathematiker aus Sansepolcro Pieros Abhandlung über die regelmäßigen Körper, *De quinque corporibus regularibus*, vollständig in seinem Traktat *De divina proportione* übernommen hatte, ohne dies kenntlich zu machen. Vasari bedauert den Verlust der Fresken im Vatikan, die der moderneren Ausstattung Raphaels weichen mussten sowie jener in Ferrara, die nicht mehr zeitgemäß schienen.³³

Bildnerischen Nachruhm erfuhr Piero durch seinen Landsmann Santi di Tito. Im 16. Jahrhundert fertigte er ein Ganzfigurenporträt, das Piero auf einen Tisch gestützt zeigt, auf dem sich zwei Werke Euklids und Archimedes' befinden. Die lateinische Aufschrift kündigt ihn als Erweiterer der Grenzen der Malerei, Arithmetik und Geometrie an (Abb. 1).³⁴

³⁰ Banker 2004; Ito 2005; Mazzalupi 2006.

³¹ Zur Biografie Pieros siehe Banker 2014.

³² 1494 in der Dedikation an Herzog Guidobaldo von Urbino. Passavant 1839, S. 434–435.

³³ Vasari 1971, S. 259: „[...] volle farsi conoscere anche in altri luoghi; onde, andato a Pesero et Ancona, in sul più bello del lavorare fu dal duca Borso chiamato a Ferrara, dove nel palazzo dipinse molte camere, che poi furono rovinate dal duca Ercole vecchio, per ridurre il palazzo alla moderna.“

³⁴ PETRUS DE FRANCISCA EX NOBILI FRANCISCOR FAMILIA PICTVRAE ARITMETICAE GEOMETRIAE AMPLIFICATOR.

Bis ins 19. Jahrhundert findet Pieros Malerei kaum noch Erwähnung – Piero della Francesca bleibt „ein Name, auf den alles passt“.³⁵ Erst mit der Einigung Italiens und der Besinnung auf die lokalen und nationalen Errungenschaften wird dem Künstler schließlich ein Denkmal gesetzt: Der ebenfalls aus Sansepolcro stammende Maler Angiolo Tricca greift die Kritik Vasaris auf und „rehabilitiert“ Piero um 1876 mit einem Gemälde, in dem Piero Luca die Regeln der Geometrie lehrt (Abb. 2).³⁶ Zum vierhundertsten Todestag errichtet Sansepolcro 1892 eine Statue des illustren Sohns nahe der Casa dei Franceschi.³⁷

1. RENAISSANCE ALS ÉPOCHE

Die Wiederentdeckung Pieros im „historischen“ 19. Jahrhundert erfolgte vor dem Hintergrund der systematischen Periodisierungen der Kunst. Die Einteilung der Vergangenheit in Epochen sollte geschichtliches Wissen greifbarer machen.³⁸ „Renaissance“ wurde zu einem Epochenbegriff mit eigener Kontur und Kultur, der innerhalb weniger Jahrzehnte große Popularität erfuhr und zum Mythos einer Wiedergeburt der Kunst nach den mittelalterlichen Verwirrungen wurde.³⁹

Vasari sprach von der „rinascità“, dem Erwachen der Kunst, das ebenso die Wiederherstellung, die „restaurazione“ der Künste bedeutete.⁴⁰ Darunter bewertete und kanonisierte er Künstler und Gattungen, nutzte den Begriff jedoch nicht im epochalen Sinne eines abgeschlossenen Zeitraumes, sondern als Epochenschwelle, die die Wende von der „gotischen Barbarei“ zur Neuzeit markierte und im 13. Jahrhundert von Cimabue eingeleitet wurde.

Mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert zeichnete sich ein zunehmend komplexeres Begriffsfeld für den Beginn der Neuzeit ab: „rinascità“, „risorgimento“, „retablissement“, „Regeneration“,

³⁵ Rumohr 1920, S. 517.

³⁶ Tricca fertigte auch eine Büste des Künstlers, die sich ebenfalls im Museo Civico in Sansepolcro befindet.

³⁷ Francioni 1996, S. 520ff. Das Monument stammt von dem Florentiner Bildhauer Arnaldo Zocchi.

³⁸ Bis ins 18. Jahrhundert wurde der Begriff „Epoche“ im Sinne einer Periode verwendet, die durch historische Eckdaten abgesteckt wurde. „Epoche“ bedeutete einen Einschnitt, um einen Zeitraum zu beenden oder zu beginnen, meinte jedoch nicht den Zeitraum selbst. Seit dem Idealismus wurden längere Zusammenhänge mit dem Begriff umschrieben. Epochen, im Sinne von Perioden, ließen sich weniger exakt datieren, weil sie sowohl einen gleitenden Anfang als auch ein gleitendes Ende hatten, von denen her sie als relative Einheiten begriffen werden konnten. Vgl. Koselleck 1987, S. 269.

³⁹ Buck 1990, S. 2; Stierle 1987; Müller 2000; Locher 2007a; Barthes 1957; Bullen 1994, S. 9; Karge 2001, S. 39.

⁴⁰ Karge 2001, S. 40.

„Wiederherstellung“, „Wiederauferstehung“ und „Wiederauflebung“ sollten die Wende vom Mittelalter zur Neuzeit markieren.⁴¹

Durch die Beschreibung der Kunst in ihrem entwicklungsgeschichtlichen Prozess, in dem eine Epoche auf den Leistungen der vergangenen aufbaut, erlangte Vasaris Geschichtsmodell neue Aktualität.⁴² 1792 griff Luigi Lanzi das Entwicklungsmodell auf, das von einer zunehmenden Vervollkommnung der Kunst ausgeht. Seine sechsbändigen *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo* wurde ein Standardwerk, das zur entscheidenden Grundlage für die Revision des Bildes von der frühen italienischen Kunst und ihrer Wandmalerei des 15. Jahrhunderts wurde.⁴³ Die *Storia* löste Studien und Untersuchungen zur Frührenaissance aus, die im Zeitalter der Präraffaeliten besondere Aufmerksamkeit fanden. Bereits zwischen 1779 und 1789 hatte Lanzis französischer Zeitgenosse Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt sein sechsbändiges Werk *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence jusqu'au XVIe siècle* der spät- und nachantiken Kunst zusammengestellt und damit die erste umfangreiche Stilgeschichte des Mittelalters geschrieben.⁴⁴ Mit ihren zahlreichen Illustrationen prägte die *Histoire de l'art* maßgeblich das Interesse für die Kunst des Mittelalters bis zu Raffael.⁴⁵ Auch Seroux d'Agincourt vertrat das Entwicklungsmodell des Prozesses von Blüte, Verfall und Erneuerung. Er knüpfte mit seinen Ausführungen dort an, wo Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* endete. Auf die mittelalterliche Kunst folgt bei Seroux d'Agincourt die Periode der Renaissance im 14. und 15. Jahrhundert, die gegen 1500 von der Periode des „renouvellement“ abgelöst wird. Der Begriff der „Dekadenz“ steht weiterhin für die Epoche zwischen dem 4. und 13. Jahrhundert, Seroux d'Agincourt betonte jedoch, dass die Entwicklung der Kunst nie ganz unterbrochen wurde.⁴⁶

In der ersten Jahrhunderthälfte des 19. Jahrhunderts wurde die Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts noch unter den undifferenzierten Begriff des Mittelalters gefasst. Auch in den ersten großen Universalsystemen der Kunstgeschichte nach 1840 von Franz Kugler und Karl Schnaase fin-

⁴¹ Vietta 1994b, S. 1. Mit dem Thema Romantik und Renaissance befasste sich ausführlich bis dahin nur Rehm 1924.

⁴² Karge 2001, S. 43; vgl. Belting 1983a, S. 63ff.

⁴³ Roettgen 1996, S. 14.

⁴⁴ Die Französische Revolution machte jedoch eine spätere Publikation erforderlich. Erst zwischen 1811 und 1823 war das Werk in Paris erschienen.

⁴⁵ Bullen 1994, S. 9. Ferdinand von Quant fügte 1840 in der deutschen Übersetzung den Terminus „Mittelalter“ an die Stelle der „Dekadenz“. Vgl. Roettgen 1996; Mondini 2005; Prange 2007. Das Vorbild für dieses Modell hatte Bernard de Montfaucon geliefert, der die Geschichte der Antike und der französischen Monarchie an den Monumenten selbst illustrierte. Vgl. Previtali 1964.

⁴⁶ Prange 2007, S. 44.

det der Begriff „Renaissance“ noch keine Verwendung. Kugler teilte die Kunstgeschichte aber in vier Zeitabschnitte: die Kunst der primitiven Völker, die klassische Kunst, die romanische oder mittelalterliche Kunst und die Kunst der Neuzeit.⁴⁷ Die Frage nach einer konkreten Definition des Renaissance-Begriffs formulierte Eduard Kolloff 1840 in seinem Aufsatz *Die Entwicklung der modernen Kunst aus der antiken bis zur Epoche der Renaissance*:

„Es ist Zeit, die Frage zu untersuchen: was haben wir unter Renaissance zu verstehen und in welche Epoche müssen wir sie verlegen? Die Renaissance, welche ein frömmelnder Purismus verketzern will, ist unserm Dafürhalten nach die Wiederkehr der Ordnung; wir meinen damit nicht etwa die theokratische oder akademische Ordnung, welche die Individualität unterdrückt und das Selbstbewusstsein gefangen hält, sondern die Ordnung, welche alle Tendenzen, alle Anlagen, alle Fähigkeiten harmonisch verschmilzt und sie der höchsten Entwicklung entgegenführt, indem sie alle Hemmungen beseitigt.“⁴⁸

Kolloff bezieht sich nicht primär auf die Kultur des Cinquecento, sondern auf die Genese der „modernen“ Kunst im Mittelalter. Er war der Auffassung, „daß diejenigen, welche die Kunstepoche der Renaissance, d.h. der auf freie Nachahmung und Benutzung antiker Vorbilder und Materialien begründeten neuen Kunstweise, ins sechzehnte Jahrhundert verlegen, einen starken Irrthum begehen und einen großen Missbrauch mit Worten trieben. Die erste Regung der Renaissance gehe wenigstens bis ins dreizehnte Jahrhundert zurück. Die neuere Kunst lebte wieder auf zu den Zeiten Cimabues, Giotto's und der alten Meister von Pisa, Siena und Venedig [...]“.⁴⁹

Kolloff kritisiert die harten Periodisierungen und erkennt ein kontinuierliches Fließen künstlerischer Produktion. Den Epochenbegriff „Renaissance“ gebraucht er damit so explizit wie keiner seiner französischen Zeitgenossen.⁵⁰

Mit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vollzog sich der Bedeutungswechsel des Renaissancebegriffs von einer Epochenschwelle hin zum geschlossenen Zeitraum einer Epoche. Jules Michelet, dem allgemein die Einführung des Renaissancebegriffs zugesprochen wird, reduzierte in seiner *Histoire de France* 1855 den Begriff allerdings noch auf das Frankreich des 16.

⁴⁷ Karge 2001, S. 39. Vgl. Vietta 1994b, S. 2. Zum konstruktiven Charakter mit dem Epochenbegriff vgl. Bormann 1983 und Roth 1991.

⁴⁸ Kolloff 1840, S. 342.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Karge 2001, S. 48. Jacob Burckhardt veröffentlichte einen Artikel über den Renaissancebegriff in der 9. Auflage des Brockhauses. Vgl. Weisbach 1919, S. 268.

Jahrhunderts.⁵¹ Erst Jakob Burckhardt prägte den zentralen Kulturbegriff und verlagerte 1860 den Begriff mit seinem bedeutenden Werk *Kultur der Renaissance* nach Italien und etablierte die moderne Renaissanceforschung. In der Folge setzte sich seine stilistische Differenzierung in Früh- und Hochrenaissance durch.⁵²

1.1 DAS PHÄNOMEN PRIMITIVISMUS

Obwohl mit der Ausdifferenzierung des Renaissancebegriffs um die Mitte des 19. Jahrhunderts auch der Begriff der „Primitiven“ für die Künstler der Frührenaissance formuliert wurde, fand mit der Entstehung der Avantgarde im ausgehenden 19. Jahrhundert eine Bedeutungsverschiebung in der Kunsthistoriografie statt: Nicht mehr allein die Flamen und Italiener des 14. und 15. Jahrhunderts waren die künstlerischen Vorbilder, auch Skulpturen und Masken der Naturvölker Ozeaniens, Afrikas und Amerikas boten neues Material für die künstlerische Auseinandersetzung.⁵³ Gauguin, dessen Rezeption polynesischer Motive und Techniken zu neuer Ausdruckskraft der künstlerischen Form führte, wurde in der Folge zum Inbegriff der Suche nach dem „Ursprünglichen“. Noch heute werden unter dem Schlagwort „Primitivismus“ primär die außereuropäischen Einflüsse auf die europäische Avantgarde verstanden.⁵⁴

Die ethnologische Erforschung der Welt prägte nachdrücklich die visuelle Wahrnehmung primitiver Kunst. Die ersten Völkerkundemuseen in Paris, Berlin und Dresden machten die Objekte zugänglich, die auch zunehmend auf dem Kunstmarkt vertreten waren.

⁵¹ Buck 1990, S. 2. Die 17 Bände sind 1833–1867 in Paris erschienen. Der 7. Band ist der „Renaissance“ gewidmet. Vgl. Bullen 1998, S. 9. Burke 1973, S. 258. Zur Verwendung des französischen Begriffs „Renaissance“ als „renaissance des arts“ und „renaissance des lettres“ seit dem 17. Jhd. vgl. Karge 2001, S. 41–46. Mit der Gründung des *Musée du Moyen-Age et de la Renaissance* im Louvre 1849 manifestierte sich das Interesse auch institutionell.

⁵² Zwischen 1860 und 1885 erschienen vier Auflagen, zwischen 1896 und 1908 sechs weitere. Zwei neue Auflagen erschienen 1913 und 1918. Vgl. Buck 1990, S. 2. 1855 formulierte Burckhardt im Cicerone: „Wir können zwei Perioden der eigentlichen Renaissance trennen. Die erste reicht etwa von 1420 bis 1500 und kann als die Zeit des Suchens charakterisiert werden. Die zweite möchte das Jahr 1540 kaum erreichen; [...] die goldene Zeit der modernen Architektur“. Burckhardts Renaissance-Bild wird ergänzt durch Gobineaus *Renaissance. Historische Szenen* (1877), Heinrich Wölfflins *Renaissance und Barock* (1888) und Karl Brandis *Renaissance in Florenz und Rom* (1899).

⁵³ Rubin 1984, S. 10. Über den *Nouveau Larousse illustré* (1897–1904) findet der Begriff als kunsthistorischer Terminus Aufnahme in das Französische: „n.m. B.-arts. Imitation des primitifs“. Vgl. Becker 1991, S. 236; Beyer 2011, S. 81ff; Grewe 2006, S. 401ff.

⁵⁴ Vgl. Kirk Varnedoe, Paul Gauguin, in: Rubin 1996, S. 187ff. „Primitivismus“, in: Lexikon der Kunst, Bd. 5, Leipzig, 1993. Ohne Erwähnung der Primitiven der Frührenaissance. Auch William Rubins Standardwerk *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, 1984 erstmals erschienen, dritte Auflage 1996, erwähnt die italienischen Primitiven nur beiläufig. Vgl. Küster 2003.

Dokumentarische Fotografien sorgten für eine weite Verbreitung des Bildmaterials. Objekte, die zunächst Ethnologen und Anthropologen unter wissenschaftlichen Fragestellungen interessierten, wurden im Prozess zunehmender Universalisierung unter ästhetischen Aspekten in den Weltkunstschatz aufgenommen, deren Zusammenschau neue Erkenntnisse versprach: Kunstkritik und Kunstgeschichte mussten differente Kulturen gemeinsam wahrnehmen, vergleichen und nach Überschneidungen suchen. Schließlich manifestierte der deutschstämmige amerikanische Anthropologe und Sprachwissenschaftler Franz Boas 1927 mit seinem Buch *Primitive Art* den Kulturrelativismus, der jede Kultur mit eigener Geschichte und Entwicklung auffasst und widersprach damit dem Fortschrittsgedanken des Evolutionismus.⁵⁵

Neben der ästhetizistischen Betrachtung primitiver Kunst spielte auch die Auseinandersetzung mit Tradition und Geschichte und der Idee einer zusammenhängenden Menschheit eine bedeutende Rolle: Anthropologie und Ethnologie stellten dafür nicht nur grundlegende theoretische Konzepte zur Verfügung, sondern sie wurden auch durch die ethnografische Fotografie und deren populäre Verbreitung für bildende Künstler visuell prägend. Das universale Konzept des Ursprünglichen und Elementaren fand schließlich einen Höhepunkt in der Künstlergruppe der Blaue Reiter, die in die „Synthese des Elementaren“ auch volkstümliche Hinterglasmalerei und Werke von Kindern mit einbezog.⁵⁶

Einen besonderen Stellenwert in der Rezeption außereuropäischer Kunst nahm die in Paris en vogue gekommene „art nègre“ ein, die zunehmend zum Synonym für primitive Kunst wurde und in der „période nègre“ Picassos Ausdruck ihrer Rezeption fand.⁵⁷ Carl Einstein legte 1915 mit seinem Buch *Negerplastik* eine umfangreiche Darstellung afrikanischer Skulptur vor, die nicht mehr als Zeugnis des Primitiven aufgefasst, sondern unter künstlerischen Maßstäben bewertet und der europäischen Kunst gleichgestellt wurde. Die herausragende Bedeutung seines Werkes für die Anerkennung afrikanischer Kunst zeigte sich wenige Jahre später auch mit dem Band *Afrikanische Plastik*, der sowohl in Paul Westheims Weltkunst-Serie *Orbis Pictus* als auch in der Reihe *Civiltà artistica* des Verlages Valori Plastici erschien.

In Italien war die „art nègre“ durch den Kontakt einiger Futuristen wie Boccioni und Carrà zu den Pariser Kunstkreisen bekannt, konnte sich aber als Mode nicht durchsetzen. Trotz der

⁵⁵ Vgl. Gombrich 2002, „*Primitive – in what Sense?*“, S. 269ff.

⁵⁶ Küster 2003, S. 15.

⁵⁷ Die erste richtungsweisende Publikation verfasste Robert Goldwater 1938 mit *Primitivism in Modern Painting*. Picassos *Demoiselles d'Avignon* waren damals noch unbekannt. 1967 erfolgte eine überarbeitete erweiterte Neuauflage. Jean Laudes publizierte 1968 in Paris *La peinture française (1905–1914) et „l’art nègre“*.

Wirkung der afrikanischen Kunst auf die frühe Malerei Carràs bezeichnete dieser 1921 den „negrismo“ als „Schwindel von kurzer Dauer“ und sprach ihm die ästhetische Bedeutung ab. De Chirico vermied das Thema in seinen Schriften.⁵⁸ Der Begriff des Primitiven blieb in Italien weiterhin an die eigene künstlerische Tradition geknüpft.

Auch der Maler und Mitbegründer der symbolistischen Künstlergruppe Nabis, Maurice Denis, wandte den Begriff für die Primitiven des Mittelalters und der Frührenaissance an. Das allgemein wachsende Interesse an der Kunst der Primitiven beschrieb er 1904 in seinem Artikel *De la gaucherie des Primitifs* in der Zeitschrift *Les Arts de la Vie*.⁵⁹ Als ausschlaggebend für die neue Mode sah der Künstler das zunehmende Nationalbewusstsein im Fin de Siècle: Auf der Suche nach dem eigenen Ursprung richtete sich jede Nation an die eigenen „Primitiven“.⁶⁰

Obwohl der Primitivismus im 20. Jahrhundert zu einem kulturellen Phänomen geworden ist, spielen in der Forschung die italienischen Primitiven eine marginale Rolle. Lionello Venturis *Il gusto dei primitivi* (1926) und Giovanni Previtalis *La Fortuna dei Primitivi – Dal Vasari ai neo-classici* (1964) sind bis heute die zentralen Arbeiten, die sich umfangreich mit der Rezeption der italienischen Primitiven befassen. In Ernst Gombrichs *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*, das 2002 posthum erschien, finden die italienischen Primitiven Berücksichtigung, allerdings nennt er Piero nicht. Gombrich stützt sich auf die Ausführungen Venturis und Previtalis. Er beginnt mit der antiken Rezeption des Primitivismus und greift auf Arthur O. Lovejoy und George Boas' *Primitivism and Related Ideas in Antiquity* von 1935 zurück. In den 50er-Jahren betrachtete Gombrich den Primitivismus unter psychologischen Gesichtspunkten und suchte nach einem Prinzip, das dem traditionellen Fortschrittsprinzip entgegentrat. Er beschäftigte sich daraufhin in seinem Vortrag *The Primitive and its Values* mit den „retroactive effects of artistic innovations“. In seinem Artikel *The Debate on Primitivism in Ancient Rhetoric* (1963) befasste er sich mit dem wachsenden Interesse für die frühe italienische Malerei und erkannte einen „missing link“ der Materie in Joachim Winckelmann and the Rediscovery of the Italian Primitives.⁶¹

⁵⁸ Bassani 1996, S. 417–427. Vgl. Carlo Carrà über André Derain in *Valori Plastici* 1921.

⁵⁹ In: *Les Arts de la Vie*, Juli 1904.

⁶⁰ Denis 1920, S. 172. Das Ideal des „primitif classique“ formulierte Denis 1905 in *Du Symbolisme au Classicisme*, S. 140. Zeitschriften wie *L'Esprit Nouveau*, *Cahiers d'Art* veröffentlichten Artikel dazu. Vgl. Kat. Ausst. London 1990. Maurice Denis, *Aristide Maillol*, Paris 1925. Im Kapitel VIII beschreibt er ihn als „Primitif Classique“.

⁶¹ In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 29, 1963, S. 24–38.

2. DIE NAZARENER

Die Wiederentdeckung der Primitiven löste eine Abkehr vom traditionellen Akademiebetrieb mit seiner Orientierung an der klassischen Antike aus: Als Alternative konstituierten Friedrich Overbeck und Franz Pforr 1809 den Lukasbund, um gemeinschaftlich der Arbeit in einer handwerklich organisierten Werkstatt nachzugehen – nach dem Vorbild der deutschen und italienischen Maler des ausgehenden Mittelalters und der Frührenaissance.

Mit den Schweizer Malern Ludwig Vogel und Johann Konrad Hottinger kamen sie 1810 nach Rom, um sich im ehemaligen Franziskanerkloster Sant'Isidoro ihrem religiösen Kunstschaffen zu widmen. Vorbilder fanden sie in den „Primitiven“, deren religiöse Bildwerke durch „Einfachheit“ und „Aufrichtigkeit“ überzeugten und den spirituellen Anforderungen ihrer eigenen Zeit entgegenkamen. Eine „unpersönliche Maltechnik“ der Linie und der geglätteten Oberflächen-textur galt ihnen dabei als Voraussetzung für die transparente Gestaltung der Form für den Geist. Franz Pforr bemerkte in einem Brief an den Kunstgelehrten Carl Friedrich von Rumohr 1808: „Man wirft den Alten ihre Härte und Bestimmtheit in den Konturen vor, das ist ein Fehler, den ich sehr wünsche zu besitzen.“⁶²

Friedrich Wilhelm von Schadow, der 1813 der Gruppe beitrug, erkannte in den Werken der „Primitiven“ sogar den Anfang der „modernen Kunst“: In der Erfindung und Gruppierung, der Art des Trennens und Zusammenfügens einzelner Figuren und Gruppen, in der Auffassung von Individuum und Gemeinschaft. Cimabues Malerei nannte er „kindlich“, aber „urgesund“.⁶³

Als Leitstern wählten die Nazarener den Dominikanermönch Fra Angelico, der den frommen, demütigen und „ganz leidenschaftslosen“ Maler verkörperte, der sich „ganz der himmlischen, d.i. der christlichen Liebe“ hingab, der noch in der Tradition der Handwerker stand und einzig das Wort Gottes im Sinn hatte und noch nicht den Ruhm des Künstlergenies. Eine der ersten Arbeiten der Lukasbrüder zeigt den frommen Wahlverwandten im Kreise Michelangelos und Raffaels über dem Vatikan schwebend (Abb. 3).⁶⁴

Die Trias der Freskomaler, die für die Päpste im Vatikan arbeitete, symbolisiert die Neubewertung und Neubelebung der Wandmalerei um 1800, nachdem Masaccios Fresken in der Brancacci-Kapelle durch einen Brand berühmt geworden waren. Für die damalige Restauration wurden die Bildwände als Druckgrafiken reproduziert, die die Wiederentdeckung Masaccios för-

⁶² Gombrich 2002a, S. 69; Neidhardt 2003, S. 22.

⁶³ Tucholski 1984, S. 160.

⁶⁴ Schröter 1990, S. 322, Anm. 74; Becker 1991, S. 235.

derden. Zeitgleich erfolgte die Neubewertung Michelangelos als Maler der Sixtina.⁶⁵ Das Medium der Wandmalerei stellte für die Nazarener das einzige und unfehlbare Mittel dar, die deutsche Kunst wieder zu nationaler Größe und Bedeutung zu führen, „so wie zu Zeiten des großen Giotto bis auf den göttlichen Raphael“.⁶⁶

2.1 RAFFAEL ALS REFERENZFIGUR

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts zeigte sich die Kunst und Kunstgeschichtsschreibung entscheidend von Raffael geprägt. Die Stanzen und Loggien des Vatikans waren Höhepunkt der Grand Tour, auf der der „Liebling der Götter“ bewundert und kopiert wurde: In seiner 1795 anonym erschienenen kunstpoetischen Schrift *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* beschrieb Wilhelm Heinrich Wackenroder den „göttlichen Raffael“ als „vollkommensten Maler aller Zeiten“.⁶⁷

Im 19. Jahrhundert wurde Raffael zum Inbild der Malerei idealisiert und zum Vollender der Schönheit erklärt. Für den „Linienmaler“ Ingres war Raffael „nicht nur der größte unter den Malern: er war die Schönheit selbst, er war gut, er war alles“.⁶⁸ Für die Künstler der Romantik wurde Raffael zur Referenzfigur des eigenen Schaffens. Sein tugendhaftes Leben wurde verklärt und sein Geburtsort Urbino zu einer Pilgerstätte.⁶⁹ In San Francesco in Urbino bewunderten sie Giovanni Santis *Sacra Conversazione* mit dem Stifterehepaar Buffi und seinem Kind, das sie als Familie des jungen Raffaels interpretierten: Als Umrissstich übernahmen Pforr und Overbeck das Bildmotiv und fügten den Vermerk „Der junge Raffael und seine Aeltern“ hinzu (Abb. 4).⁷⁰ Friedrich Schlegel empfahl 1803 in seinem Essay *Vom Raphael* Raffael und Dürer als „sicherste Leitsterne“ zur Nachahmung, die er im Sinne der „Universalität“ Raffaels als Fähigkeit verstand, „Manier und Styl anderer Kunstverwandten anzunehmen, nachzubilden, und zu einem neuen Ganzen zu kombinieren“.⁷¹ Schlegel leistete in der Literatur den großen Beitrag zur Neubewertung der Verfallsepoche „Mittelalter“ und sorgte damit für ein wachsendes Interesse am „Mys-

⁶⁵ Roettgen 1996, S. 13. Zur Geschichte der Masaccio-Rezeption siehe Barbara Cinelli, Fernando Mazzocca, *Fortuna visiva di Masaccio*, Florenz 1979, S. 9. 1770 veröffentlichte der Engländer Thomas Patch mit *The life of Masaccio* eine Serie von 26 Stichen nach der Brancacci-Kapelle.

⁶⁶ Neidhardt 1997, S. 25.

⁶⁷ Beyer 2011, S. 22; Roettgen 1996, S. 14.

⁶⁸ Grimm 1934, S. 263; Reifenscheid 1994, S. 33ff.

⁶⁹ Francioni 1996, S. 514–516; Schröter 1990, S. 316; Hess 2012, Vorwort X.

⁷⁰ Schröder 1990, S. 314.

⁷¹ Prange 2007, S. 65; Schröter 1990, S. 348, Anm. 228; Becker 1991, S. 222–241.

tischen“. Die Kraft des Gefühls stellte er über die Vernunft und die Natur über die Kunstfertigkeit. Als Initiator der neuen künstlerischen Bewegung definierte er die Romantik als kulturelle europäische Bewegung und verteidigte die Kunst der Nazarener gegen die Polemik der Klassizisten.

2.2 FÖRDERER DER NEUEN KUNST: CARL FRIEDRICH VON RUMOHR UND JOHANN DAVID PASSAVANT

Neben Schlegel setzten sich in Europa auch andere Gelehrte für die Kunst der Nazarener und ihr neues Kunstempfinden ein: Al  xis-François Rio in Frankreich, Lord Lindsay in England sowie Carl Friedrich von Rumohr und Johann David Passavant in Deutschland.⁷²

Rumohr war 1804 in Begleitung der Maler Franz und Johannes Riepenhausen sowie Ludwig Tiecks nach Italien gekommen. Während seiner Forschungsaufenthalte zwischen 1816 und 1821 schloss er Bekanntschaft mit den Künstlern des Lukasbundes und trat bald als Förderer ihrer Kunst auf. Sie einte das Interesse für die frühneuzeitliche Kunst, die Rumohr in Italien studierte. Die Ergebnisse seiner quellenkritischen Untersuchungen publizierte er zwischen 1827 und 1831 in seinen *Italienischen Forschungen*, die zum Schlüsselwerk für die Neubewertung mittelalterlicher Kunst und zum Wendepunkt in der Kunstwissenschaft wurden. Rumohr erkannte die enge Verbindung von Mittelalter und Renaissance und distanzierte sich vom negativen Bild der Verfallsepoche. In seiner Schrift setzte er sich für eine objektive Betrachtung der Kunst in ihrem stilistischen Wandel ein.⁷³

Im Zuge des Raffael-Kultes und einer nach Vollständigkeit strebenden Wissenschaftlichkeit fand Piero bei Rumohr Eingang in die moderne Kunsthistoriografie. In seinen Ausführungen zum Raffael-Lehrer Perugino erklärte Rumohr, dass der Name Piero della Francesca gegenwärtig zwar bekannt, aber stilistisch nicht greifbar sei und noch nicht mit einem Oeuvre verbunden werden könne. Piero erscheint als Name, „auf welchen alles passt, weil mit demselben gegenwärtig keine Vorstellung zu verbinden ist“, unter dem vor allem sienesisische Werke versammelt werden:

⁷² Brilli 2002b, S. 47.

⁷³ Die ersten beiden Bände umfassen einen Essay zur Ästhetik, eine Geschichte zur italienischen Kunst, „moderne“ gegenüber „antiker“ Kunst und frühe christliche Kunst bis zum 15. Jahrhundert. Den dritten Band widmete er Raffael.

„Ich übergehe hier den Piero della Francesca, den Einige unter die Lehrer des Perugino versetzen, obwohl keiner der italienischen Geschichtsschreiber und Topographen recht eigentlich anzugeben weiß, welche Richtung dieser Künstler verfolgt, in welcher Manier er gemalt habe [...].“⁷⁴

In der Fußnote führt Rumohr seine persönliche Bewertung des Künstlers an:

„Vasari erteilt ihm jene noch immer vorhandenen Malereyen an den Wänden der Chorkapelle in S. Francesco zu Arezzo, worin ich ihm nicht zu folgen wage, da anderweitige Zeugnisse noch ersehnt werden. Diese Gemälde sind mit Fertigkeit gemalt, doch sehr maniert. Der schwächliche Geist, welcher darin sich ausspricht, kann weder auf den Perugino, noch überhaupt auf die damalige Kunstentwicklung eingewirkt haben. Im Kunsthandel sah ich verschiedentlich unbedeutende, meist sienesische Bilder, welche speculierende Unternehmer, die Neigung zum Seltenen benutzend, willkürlich zu Arbeiten des Piero della Francesca gestempelt hatten.“⁷⁵

Dieses interessierte, aber noch abwertende Urteil teilte Johann David Passavant nicht. Er kritisierte, dass Rumohr, „ohne die merkwürdigen Werke des Pietro della Francesca in seiner Vaterstadt, Borgo di San Sepolcro, gesehen und dessen Schriften daselbst gelesen zu haben, höchst wegwerfend von ihm urtheilt [...]“.⁷⁶

Als Wissenschaftler forderte Passavant zur Urteilsfindung ein Studium der Originale, wie er es selbst für seine Monografie *Raffael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi* vornahm. Die wissenschaftliche Monografie gilt als erste ihrer Art, in der das Oeuvre Raffaels kritisch und historisch erschlossen wird.⁷⁷ Der Forscher untersuchte Raffael im Kontext der frühen umbrischen Malerei, in dem auch Piero, der 1469 im Hause Giovanni Santis wohnte, eine kunsthistorische Bedeutung zugesprochen wird. In der Beurteilung der *Auferstehung Christi* als das Beste seiner Werke folgt Passavant Vasari, seine Interpretation des Stils und der Bildwirkung sind dagegen neu und weisen auf seine Ausbildung als praktischer Künstler hin:

„Ausgezeichnet und anerkannt das beste Werk von Pietro ist die große Frescomalerei in dem jetzigen Magazin des Monte di Pietà. Christus mit der Siegesfahne aus dem Grabe steigend, ist eine wahrhaft grandiose, würdige Gestalt. Im Vordergrund liegen vier schlafende Wächter, mit viel Verständnis in starken Verkürzungen gezeichnet und modelliert. Die Köpfe sind von einer Wahrheit, die Staunen erregt, wie überhaupt die Behandlung in dieser

⁷⁴ Rumohr 1920, S. 432, 517.

⁷⁵ Ebd., S. 432–433.

⁷⁶ Passavant 1839, S. 28, 435.

⁷⁷ In Leipzig zwischen 1839 und 1858 erschienen. Zwei Bände und ein Tafelband in Großfolio mit 14 Kupferstichen und Lithografien nach Zeichnungen Passavants, Ramboux' und anderer Künstler nach Gemälden und Zeichnungen Raffaels. Der dritte Band von 1858 enthält Nachträge und Berichtigungen. Schröter 1990, S. 364; Bickendorf 1985; Waetzold 1924.

Malerei als höchst meisterhaft muss anerkannt werden.“ [...] Des Pietros Gesichtsbildungen haben alle etwas sehr Eigenthümliches, Charakteristisches, was indessen nicht schön zu nennen ist. [...] Die Färbung, im allgemeinen kräftig, ist milder und hat mehr Harmonie als bei den meisten seiner Zeitgenossen. In der Kenntniss der Perspective war er ausgezeichnet [...].“⁷⁸

Passavant stieß 1817 zu den Lukasbrüdern, nachdem er in den Ateliers der Klassizisten Jacques Louis Davis und Antoine Gros in Paris ausgebildet wurde. Rumohr machte ihn in Florenz auf die „verschiedenen Epochen der altflorentinischen Schule“ aufmerksam und schickte ihn in „alle Kirchen und Gemäldesammlungen, wo etwas zu sehen ist“.⁷⁹ Hier machte sich Passavant Notizen und fertigte Zeichnungen nach den Gemälden und Fresken, von „Masaccio, Fra Angelico da Fiesole, Domenico Ghirlandaio und Andrea del Sarto, in allem ein ganzes Büchelchen voll, sehr interessant und lehrreich, ich glaube selbst, dass es nützlicher ist, nach diesen Meistern zu studieren als nach Raphael.“⁸⁰ Der Künstler ging bald mehr seinen kunsthistorischen Interessen nach und wurde zum Sprachrohr für die beim allgemeinen Publikum als Nazarener verschmähten Lukasbrüder.⁸¹

2.2.1 DIE VERTEIDIGUNGSSCHRIFT

Als Mäzen Friedrich Overbecks und Franz Hornys hatte Rumohr der Gemeinschaft bereits eine Verteidigungsschrift versprochen, um für die Anerkennung ihrer Kunst beim ablehnenden Publikum zu werben.⁸² Die Umsetzung scheiterte und Passavant übernahm das Projekt. Unter dem programmatischen Titel *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toskana. Zur Bestimmung des Gesichtspunktes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. Von einem deutschen Künstler in Rom* sollte die genealogische Verteidigungsschrift darlegen, „worin das lebendige Wesen der ächten Kunst bestehe“.⁸³

Sein entwicklungsgeschichtlicher Ansatz sah vor, die Arbeit der „jüngeren deutschen Künstler“ in ihren historischen Kontext zu betten und daraus zu erklären. So wollte Passavant den Haupt-

⁷⁸ Passavant 1839, S. 432–435.

⁷⁹ Schröter 1990, S. 328–329, Anm. 120.

⁸⁰ Ebd. Anm. 121.

⁸¹ Ebd., S. 345. Anm. 190.

⁸² Ebd.

⁸³ 1820 anonym in Heidelberg und Speyer erschienen. Die Programmschrift wird in der Sekundärliteratur dem Titel nach zitiert, erfährt aber inhaltlich keine nähere Behandlung. Schröter 1990, Anm. 194; Lehr 1924, S. 232; Waetzold 1924, S. 21ff; Kat. Ausst. Frankfurt 1977, S. 54ff; von Einem 1978, S. 104.

vorwurf der Nachahmung älterer Meister widerlegen. Bei der Rezeption der Frührenaissance ginge es vielmehr um die „Verherrlichung des öffentlichen Lebens“ als dem ursprünglichen Zweck dieser Kunst. Giotto, der „gewaltige Riesegeist“, und Masaccio hatten mit ihren Fresken die Grundlagen dieser öffentlichen Malerei geschaffen, die mit Leonardo, Michelangelo und Raffael zur Blüte gelangt war, wie es Vasari formulierte.⁸⁴ Sie alle hatten die Fresken in Santa Maria del Carmine studiert und kopiert obwohl es in ihrer Zeit „schon viele Werke von geschickteren Meistern“ gab. Passavants Auffassung von „echter Kunst“ ist nicht an den technischen Fortschritt geknüpft, sondern an den Ausdruck von „geistiger Tiefe und höherer Wahrheit“, die auch Michelangelo bewundert habe, der in „einer Zeit lebte, wo man ächte Kunst besser zu schätzen wusste“.⁸⁵ In dieser geistigen Verbundenheit erkannte Passavant die Vorzüge der neu-deutschen Maler und ihre Legitimation. Wie Raffael und Michelangelo sah er auch die Nazarener in der Lage, die Alten nachzuahmen und etwas Eigenes, geistig Schöpferisches zu erschaffen, so wie es von Wickelmann, den Passavant als „außerordentliches Genie“ rühmte, im Hinblick auf die Nachahmung der Antike gefordert worden war.

Passavant verlangte eine Abkehr von den Akademien mit ihrer Vorbildstellung der Antike. Eine Neuorganisation des Kunstunterrichts, der alle Sparten der bildenden Künste und des Handwerks umfasst, sollte die Kunst wieder dem öffentlichen Leben zuführen: Städtische Aufträge für Wandmalereien, Monumente, Brunnen, Plätze und Friedhofsanlagen boten Möglichkeiten, Themen der „vaterländischen Geschichte“ zu visualisieren.⁸⁶

Seinen Ausführungen fügte Passavant ein Vademecum hinzu, das den Interessierten die Daten und Hauptwerke der „vorzüglichsten Baumeister, Bildhauer und Maler“ der italienischen Kunst des 13. bis 16. Jahrhunderts vorstellte. Berücksichtigung fanden auch Objekte entlegenerer Orte, abseits der Grand Tour. Seine Aufnahme Pieros in das *Chronologische Verzeichnis der vorzüglichsten älteren toscanischen Maler mit Angabe ihrer bedeutendsten Werke* zeugt von seiner Kenntnis des Malers und dem Wert, den er ihm beimaß, noch bevor er durch die Monografien zu Raffael in die Kunstgeschichte einging.⁸⁷

⁸⁴ Roettgen 1996, S. 15. Rumohr hatte in Ansätzen bereits ein wissenschaftliches Bild von Giotto und der frühen Kunst gezeichnet. Er orientierte sich jedoch mehr an den Quellen wie den von ihm entdeckten *Commentarii* Ghibertis als an den Werken. Schröter 1990, S. 348.

⁸⁵ Passavant 1820, S. 47.

⁸⁶ Ebd., S. 99-136.

⁸⁷ Ebd., S. 193. „Pietro della Francesca vom Borgo San Sepolcro lebte um 1453. In der Pieve zu Borgo a San Sepolcro zwei heilige neben der Hauptthüre. – Im Kloster St. Agostino den Hauptaltar (heute Santa Chiara). Im Pallast der Conservatori eine Auferstehung. – In St. Francesco zu Arezzo die Kapelle des Hauptalters von Lorenzo Bicci angefangen. Im Vescovato (Dom) zu Arezzo an der Thür der Sacristei eine Maria Magdalena in Fresco. In St. Francesco in Sargiano bei Arezzo ein Christus auf dem Ölberg. – Zu Perugia in der Kirche delle donne di St.

Passavant wollte dem Leser die Kunstgeschichte als „lebendigen“ Stoff vermitteln und rief zum Studium vor dem Original auf.⁸⁸ In den Kanon der Kunst nahm er auch die Werke seiner Künstlerkollegen auf und beschrieb in einem alphabetischen Verzeichnis die Arbeiten der gut fünfzig neudeutschen Maler, acht Bildhauer und vier Kupferstecher, die 1819 im Palazzo Caffarelli zu sehen waren.⁸⁹ Damit akzeptierte Passavant die von Vasari formulierten Maßstäbe einer dritten vollendeten Phase der Renaissance im Zeitalter von Raffael und Michelangelo nicht mehr und bildete den Kanon, der die europäische Kunst seit 1550 beherrschte, zugunsten der Gegenwartskunst um.⁹⁰

3. WISSENSTRANSFER

Im 19. Jahrhundert wurden Handbücher das Medium für die Verbreitung und Unterrichtung von Wissen. Bedingt durch das analytische und systematische Denken der Philologie kam es zur Herausgabe von zahlreichen kunstgeschichtlichen Büchern, in denen die Kunstwerke wie im Museum in Abteilungen zusammengestellt wurden, um eine breite Übersicht zu bieten.⁹¹ Monografien widmeten sich der Darstellung des gesamten Oeuvres eines Künstlers, Kunstgeschichten wurden zu Universalgeschichten erweitert. Für die Verbreitung der bildnerischen Werke sorgten druckgrafische Illustrationen. Erst durch die Handbücher wurde Piero zu einem Namen, an den ein bestimmtes Werk geknüpft werden konnte.

3.1 UMRISSEZEICHNUNGEN

In seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* sprach Johann Joachim Winckelmann 1764 von der „Einfalt und Reinheit“ des Archaischen und schuf damit die Devise der neuen Vorliebe für das Primitive, die die Unschuld der unverdorbenen Zeitalter pries. „Primitiv“ bedeutete nicht mehr nur „unentwickelt“, sondern wurde im entwicklungsgeschichtlichen Sinn als „ursprünglich“ konnotiert. In der antiken Vasenmalerei lobte Winckelmann die Umrisszeichnungen, die

Antonio da Padova eine Madonna, St. Anton, St. Elisabeth, St. Johann Baptist und st. Franciscus; oben eine Verkündigung.“

⁸⁸ Ebd., S. 137–204.

⁸⁹ Ebd., 205–212.

⁹⁰ Burke 1998, S. 295.

⁹¹ Venturi L. 1972, S. 220. Diese entsprangen zunächst der Klassischen Archäologie. Das erste Handbuch der Archäologie der Kunst verfasste Karl Otfried Müller 1830. Enzyklopädien für das klassische Altertum folgten (Pauly/Wissowa).

Raffael mit höchster Vollendung beherrschte, in dem er „ganze Figuren mit einem einzigen und unabgesetzten Federstriche“ zeichnete.⁹² Die Identität des Griechischen machte er an Raffaels „Sixtinischer Madonna“ als „gross und edel“ aus und ernannte Raffael zum „Apollo der Maler“, der der Antike am nächsten gekommen war.⁹³

Der Kunstkennner Leopoldo Cicognara knüpfte an die Forschungen Winckelmanns an und hielt die Umrisszeichnungen als Instrument und Methode der kritischen Kunstinterpretation für philologisch angemessen, um die formalen Charakteristika der mittelalterlichen Kunst und der Kunst der Frührenaissance zu übersetzen und visuell zu verbreiten.⁹⁴ Die „Linie“ wurde zum übergreifenden Merkmal, das die romantische mit der klassizistischen Bewegung verband und der Raffael-Kult förderte das neue Interesse an seinen Vorläufern.

Kunstliebhaber und Künstler des Nordens waren die ersten, die sich für die bis dahin vernachlässigten „primitiven“ Werke in den Kirchen abgelegener italienischer Städte interessierten.⁹⁵ Sie zeichneten nicht mehr in den Stanzen des Vatikans oder in der Villa Farnesina, sondern in Florenz, Perugia, Orvieto, Assisi und Pisa nach den Werken der Künstler, die von der älteren italienischen Kunstkritik der Zeit zunächst kaum beachtet wurden.

Im Auftrag Seroux d’Agincourts waren die Engländer John Flaxman und William Young Ottley nach Italien gekommen, um Reproduktionen nach den Hauptwerken der Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts zu fertigen.⁹⁶

Flaxmans italienische Skizzenbücher bezeugen sein Interesse für die italienischen Primitiven und die griechische Vasenmalerei, die ihm als Vorbild für seine Entwürfe für den Keramikhersteller Wedgwood dienten.⁹⁷ Seine Illustrationen wie *Odysseus und Polyphem* zu Homers *Illyas* sowie *Dante und Virgil im siebten Kreis der Hölle* in der *Divina Commedia* von 1793–95 trugen dazu bei, den reinen Stil von klaren Umrisszeichnungen einer abstrahierten Formen- und Figurenwelt auch in den Kreisen der Romantiker zu verbreiten (Abb. 5).⁹⁸ Zu ihnen gehörten die Brüder Franz und Johannes Riepenhausen, die in ihrer *Geschichte der Malerei in Italien* 1810 vierundzwanzig Umrissstiche nach den Vorläufern Raffaels publizierten.

⁹² Gombrich 2002, S. 53ff. Durch seinen Freund, den Kunsthändler und Restaurator Batholomeo Cavaceppi war Winckelmann in Kontakt mit Handzeichnungen der frühen italienischen Malerei gekommen.

⁹³ Beyer 2011, S. 18; Schröter 1990, S. 347.

⁹⁴ Rosini VII Suppl. 53; Cupparoni 1998, S. 106–109, Anm. 38.

⁹⁵ Beyer 2011, S. 10–14.

⁹⁶ Gombrich 2002, S. 90. Zu den frühen Reproduktionsstichen nach Piero siehe Montanari 1998, S. 113–124.

⁹⁷ Die Vorliebe für die Vasenmalerei teilten auch Davids Schüler, die sie als „primitif“ bezeichneten. Gombrich 2002, S. 99; Gombrich 2002a, S. 60–61.

⁹⁸ Vgl. Kat. Ausst. Birmingham 2013.

Der Däne Asmus Jacob Carstens nutzte die Umrisszeichnungen, um Werke wie die „Primitiven“ zu schaffen.⁹⁹ Ihm schwebte eine Wandmalerei in der Größe des *Jüngsten Gerichts* vor, „um sich tot daran zu arbeiten und um unsterblich zu sein wie er.“¹⁰⁰ In seiner kolorierten Zeichnung *Der schwermütige Ajax mit Tekmessa und Eurysakes* setzte Carstens seine römischen Eindrücke des Torsos von Belvedere und der sixtinischen Sybillen Michelangelos um. Ein Vergleich der Zeichnung mit Pieros *Herkules* zeigt den Kontext, in dem die primitive Kunst wiederentdeckt wurde (Abb. 6, 7). Dynamik und Pathos Michelangelos weichen in Carstens Zeichnung einer situativen Momentaufnahme, die in ihrer unaufgelösten Bildführung Zeitlosigkeit suggeriert. Fokussiert wird Ajax' Melancholie, nicht sein Wahn und Selbstmord. Carstens verzichtet auf das Gewalttätige der Handlung und konzentriert sich ganz im Sinne der romantischen Bewegung auf das Innere des griechischen Kämpfers. Auch Pieros Darstellung des *Herkules* zeigt den Moment des In-sich-gekehrt-Seins. Löwenfell und Keule weisen den ansonsten Unbekleideten als griechischen Halbgott aus, der wie Michelangelos *David* dem noch unbestimmten zukünftigen Geschehen entgegen wartet.

William Young Ottley stellte auf seiner Italienreise eine bedeutende Sammlung an Zeichnungen italienischer Primitiver zusammen, die er zwischen 1808 und 1823 als *Italian School of Design: being a series of facsimiles of Original Drawing by the most eminent painters and sculptors of Italy, with biographical notices of the artists and observations on their works* in London publizierte.¹⁰¹ In dem Sammelkatalog wurde erstmals eine Kopie nach einem Bild Pieros in England wiedergegeben.¹⁰² Als Vorlage gilt eine mit Rötöl gefertigte Zeichnung, die nicht datiert und signiert ist und von Ottley vermutlich während seines Aufenthalts in Italien erworben wurde (Abb. 8–11). Dargestellt ist die Szene des Traums Konstantins aus dem Freskenzyklus der *Legende des wahren Kreuzes* in San Francesco in Arezzo. Auffallend ist, dass ein bedeutendes ikonografisches Detail der Szene fehlt: die Darstellung des Engels. Die Zeichnung wurde als Entwurfsskizze interpretiert und nicht als Kopie erkannt.¹⁰³ Die Bildlegende weist es als „subject unknown“ aus und schreibt es „Giorgione da Castelfranco“ zu, der Name Pieros war noch nicht geläufig.¹⁰⁴ Für Ottley besaß die Zeichnung „[...] a certain mysterious grandeur and solemnity

⁹⁹ Venturi, L. 1972, S. 167.

¹⁰⁰ Roettgen 1996, S. 12; Büttner 1980, S. 71.

¹⁰¹ Die Tafeln sind Lithografien nach Zeichnungen aus Ottleys Sammlung, die er großenteils selbst ausführte. Previtali 1964, S. 229; Gere 1953, S. 44–53.

¹⁰² Signiert mit „F.C.Lewis“, datiert „1 May 1818“.

¹⁰³ Cheles 1998, S. 13.

¹⁰⁴ Passavant erwähnte die Zeichnung und erkannte das Sujet. Nach ihm erwähnten sie auch Eastlake, Dennistoun, Layard, Crowe und Cavalcaselle. Letztere sprachen noch von einer Vorbereitungsskizze in *A New History*, 1864, S.

which render it peculiarly impressive.“¹⁰⁵ Die Schilderung seines Eindrucks ist der erste persönliche Erfahrungsbericht, der die gegenwärtige Wirkung der Bilder als „geheimnisvoll“ zum Ausdruck bringt und Passavant dazu veranlasste, die Zeichnung in seinem Buch über Raffael Piero zuzuschreiben.¹⁰⁶

3.1.1 GIOVANNI ROSINIS *STORIA*

Die ersten Reproduktionsstiche, die Piero einem breiten Publikum bekannt machten, stammen aus Giovanni Rosinis *Storia della pittura italiana*.¹⁰⁷ Es ist eines der ersten mit Randdruck illustrierten Handbücher der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert und umfasst die italienische Kunstgeschichte vom „Ursprung“ der Malerei, die bei Giunta Pisano im 13. Jahrhundert beginnt und mit Andrea Appiani im 18. Jahrhundert endet.¹⁰⁸ Die Unterteilung der Kunst in „Origine“, „Progressi“, „Decadenza“ und „Risorgimento“ zeugt vom vasarianischen Entwicklungsgedanken und ist noch stark vom klassischen Schönheitsideal geprägt.¹⁰⁹

Piero, der „misterioso artefice di Sansepolcro“, ist in der Epoche der „Progressi“ aufgeführt und beeindruckt durch „giustezza di disegno“, „verità di colore“ und „semplicità di modi“. ¹¹⁰ Grafisch reproduziert sind die *Madonna della Misericordia* und die *Grablegung Christi* aus der Predella des Polyptychons sowie das Montefeltro-Diptychon (Abb. 13, 16).¹¹¹

Die Auferstehung, die Vasari für das beste Werk hielt, weist er in die Nähe Signorellis, folgt aber Vasari in der Anerkennung der „buon prospettiva“ der Verkündigung des Sant’Antonius-Alta-

529: „A drawing by Piero of the angel appearing to Constantine, – sketch for a fresco in S. Francesco of Arezzo, once in the Ottley and afterwards in the Lawrence collection, was so effective that it was assigned to Giorgione.“ Erst 1914 stellte Tancred Borenius, Herausgeber des 5. Bandes der 2. Auflage der *New History* fest, dass die Zeichnung „undoubtedly a copy after, and not a design for, the painting“ ist. Cheles 1998, S. 14. Das Britische Museum gibt keine neueren Angaben und stellt fest, dass es sich um eine Kopie aus dem 16. Jahrhundert handele.

¹⁰⁵ Ottley 1823, S. 58; Cheles 1998, S. 13.

¹⁰⁶ Passavant 1839, S. 435.

¹⁰⁷ Zwischen 1839 und 1847 in Pisa erschienen. Sieben Bände mit einem Ergänzungsband sowie sechs illustrierte Atlanten mit zwei Ergänzungsbänden.

¹⁰⁸ Zur Rezeption von Rosinis Handbuch siehe Cupparoni 1998, S. 105ff. In der Auflage von 1848 sind nur die *Grablegung* und das Diptychon aufgeführt. Für den internationalen Markt sind Titel und Index in Englisch verfasst.

¹⁰⁹ Cupparoni 1998, S. 102–103.

¹¹⁰ Bd. III, Vorwort, S. 4. Zu Pieros Werken siehe S. 36–40.

¹¹¹ Bd. III, S. 37. Der *Triumphzug Federicos* war nicht in das ursprüngliche Projekt einbezogen. Er wurde erst 1847 im ersten der beiden Ergänzungsbände *Osservazioni, correzioni ed aggiunte* abgebildet und veranlasste, ebenso wie die *Grablegung Christi*, Rosini zu der These, Piero habe größere Erfolge in den kleinen als in den großen Figurendarstellungen erzielt und er schließt daher auf die Ausbildung Pieros bei einem Miniaturmaler. Cupparoni 1998, S. 105. Im Atlas zur zweiten Epoche publizierte er die Fra Carnevale zugeschriebene *Pala di Brera*.

res. Ebenso wie Passavant äußert sich auch Rosini zum schlechten Erhaltungszustand des Freskenzyklus und zur *Taufe Christi*.¹¹²

3.2 KOPIEN NACH PIERO IN DEUTSCHLAND, ENGLAND UND FRANKREICH

Jahrhunderte des Ignorierens hatten ihre Spuren hinterlassen und die zunehmende Zerstörung der frühneuzeitlichen Werke bewirkt. Angesichts des desolaten Zustandes rief Carl Friedrich von Rumohr zum Kopieren der Kunst auf.

3.2.1 JOHANN ANTON RAMBOUX UND DIE DÜSSELDORFER MALERSCHULE

Für die Illustration seiner kunstliterarischen Schriften beauftragte Rumohr den Trierer Maler Johann Anton Ramboux, den er „für sehr geeignet“ hielt.¹¹³ Wie Passavant studierte auch Ramboux zunächst bei dem Klassizisten Jacques-Louis David in Paris. David lobte ihn als seinen talentiertesten Schüler, obwohl er dessen Vorliebe für die mittelalterliche Kunst nicht teilte.¹¹⁴ Zwischen 1816 und 1821 kopierte Ramboux die Freskenzyklen einiger Primitiver als Umrisszeichnungen und nahm selbst Freilegungen von Wandmalereien vor.¹¹⁵ Seine über dreihundert Kopien wurden 1840 von der renommierten Düsseldorfer Malerschule unter der Leitung Wilhelm Schadows erworben.¹¹⁶ Ein Drittel der Kopien wurde öffentlich ausgestellt und von der zeitgenössischen Kritik begeistert als Möglichkeit aufgenommen, Meisterwerke zu betrachten, die an entfernten und entlegenen Orten wie Arezzo lagen.¹¹⁷

Während seines zweiten Italienaufenthaltes war Ramboux auf Pieros Fresken gestoßen. Zwischen 1832 und 1842 fertigte er Aquarellkopien nach der *Konstantinschlacht* und der *Schlacht zwischen Heraclius und Chosrau* aus der *Legende des wahren Kreuzes*, die er angesichts des

¹¹² Bd. III, S. 50, Anm. 22.

¹¹³ Hueck 1998, S. 42.

¹¹⁴ Gage 1968, S. 637-638.

¹¹⁵ Roettgen 1996, S. 15.

¹¹⁶ Mai 2011, S. 50ff.

¹¹⁷ Titel des Katalogs *Museum Ramboux. Nachbildungen zur Vergegenwärtigung der Malerei in Italien von der frühesten christlichen zur kunstreichsten jüngeren Epoche bei der Königl. Kunst-Academie zu Düsseldorf, geordnet, aufgestellt und erörtert durch Prof. Mosler, Düsseldorf 1851*. Im Katalog wurden Piero auch Bilder Giovanni Santis zugeschrieben.

überlieferten schlechten Erhaltungszustandes selbst vervollkommnete und damit nachhaltig die Rezeptionsgeschichte prägte (Abb. 21, 22. Vgl. Kap. 10.4).¹¹⁸

3.2.2 LORD LINDSAY, AUSTEN HENRY LAYARD UND DIE ARUNDEL SOCIETY

In England setzte sich die Schriftstellerin Anna Jameson für die Verbreitung der Kenntnis früher italienischer Meister ein. 1826 erschien ihr erstes Buch *Diary of an Ennuyée*, das sowohl die klassische Skulptur der Antike als auch die Malerei der Renaissance thematisierte. Durch eine Serie von Artikeln über die frühe italienische Kunst im *Penny Magazine* hatte sich Jameson Ansehen erworben. 1845 erschien die Serie als *Memoirs of the Early Italian Painters*, in dem sie den Campo Santo als „one of the most extraordinary and interesting monuments of the middle ages“ würdigt und besonders Fra Angelico hervorhebt, den schon die Nazarener zum Leitbild ihrer Kunstanschauung erklärten.

Das zunehmende Interesse an den Primitiven und die Erkenntnis des drohenden kulturhistorischen Verlustes durch den materiellen Verfall führte 1848 zur Gründung der Arundel Society.¹¹⁹ Die Gesellschaft ließ ausgewählte Werke vor Ort studieren und in Aquarell oder als Pausenkopie kopieren. Die Reproduktion erfolgte zunächst als Radierung, ab 1856 für Abonnenten auch als Chromolithografie, wie die *Auferstehung Christi* 1879 (Abb. 24).¹²⁰

Durch die Verbreitung der Reproduktionen strebte die Gesellschaft die Popularisierung der frühitalienischen Kunst in England an. Ihr erklärtes Ziel war die Bewahrung des Wissens und die Bildung des Volkes, aber auch die Sensibilisierung für die nationale Kunst.¹²¹ Zu den Gründungsmitgliedern der Gesellschaft gehörte der Historiker und Theologe Alexander Lord Lindsay.¹²² Er war beeindruckt von Aléxis François Rios 1836 erschienenen Studie *De la poésie chrétienne*, die ihn zu einer spirituellen Rezeption der Künste motivierte.¹²³

Auf seinen Italienreisen studierte Lindsay die Primitiven und schrieb 1839 in seinem Tagebuch über seinen Besuch in Assisi: „the picturesque old convent of the Franciscans, and peculiarly

¹¹⁸ Hueck 1998, S. 39–47. Die Aquarellkopien befinden sich heute in Düsseldorf und Frankfurt. Ramboux fertigte auch eine Pausenkopie der vorderen drei Personen der *Geißelung Christi*. Darüber schrieb er „Guido ubaldo primo, od’antonio, Conte Federico“ und „tres convenerunt in unum“. Das einzige Zeugnis hierzu stammt von Passavant, allerdings ohne „tres“.

¹¹⁹ Die Gesellschaft ist nach dem berühmten Kunstsammler und Sammler der „Arundel Marbles“, Thomas Howard, Earl of Arundel, benannt. Sie bestand von 1848–1897, als die Fotografie die Reproduktionsgrafik ablöste.

¹²⁰ Cheles 1998, S. 20. S. 21–22. Sie befindet sich heute im Victoria & Albert Museum in London.

¹²¹ Ebd., S. 31; Brilli 1995, S. 47–55; *Art Journal*, Jan. 1869, S. 26, zit. nach Müller 2000, S. 19.

¹²² Neben John Ruskin, Giovanni Aubrey Bezzie, Edmund Oldfield und Samuel Rogers.

¹²³ Bullen 1994, S. 117. Zwischen 1861 und 1867 erschien die erweiterte Auflage unter dem Titel *De l’art chrétien*.

interesting in the history of art as the cradle of that pure and religious school of painting, which beginning with Giotto, and carried on by Fra Angelico, Benedetto Gozzoli and Perugino, found its highest development in Raphael.“¹²⁴

In Begleitung seines Cousin Coutts kam Lindsay 1842 nach Arezzo und fand die Fresken Pieros in einem desolaten Zustand wieder – „hanging in flakes from the walls“. Coutts Lindsey, Künstler und späterer Förderer der Präraffaeliten, stellte einen überzeitlichen Vergleich her, indem er die Fresken mit den Elgin marbles verglich: „hosts only being in motion instead of subindividual figures.“ Er beschrieb die Bewegungslosigkeit der einzelnen Figuren, die Bernard Berenson erst Ende des Jahrhunderts programmatisch formulierte und damit nachhaltig die Rezeptionsgeschichte prägte (vgl. Kap.7.3).

Auch Lindsay entging nicht die künstlerische Bedeutung und der „moderne Stil“ Pieros, dessen Werke er schon bald vollkommen zerstört sah:

„[...] his style here is modern in all the excellencies, though without the modern flutter, and preserves throughout that graceful ease and repose which we have lost since the 16th century. They are masterly productions – I know no other word which so well conveys their character – masterly in every way. It was the very subject for his pencil. And yet he is totally unknown and unappreciated by modern historians, and, alas! I again explain – in two or three years, perhaps less, the so solitary witness to his merit will be silenced for ever – Oh ye vandals of this enlightening age!“¹²⁵

Um der vollkommenen Zerstörung und dem Vergessen entgegenzuwirken versuchte er den Geschmack für die Primitiven zu wecken und eine Nachfrage nach Werken zu schaffen, die auf ähnlichen Prinzipien beruhten. Dazu veröffentlichte Lindsay 1847 sein dreibändiges Werk *Sketches of the History of Christian Art*, das er seinem Cousin Coutts widmete. Das einflussreiche Werk inspirierte den schottischen Antiquar und Kunstsammler James Dennistoun zu seinem 1851 erschienenen dreibändigen Werk *Memoirs of the Dukes of Urbino, illustrating the arms, arts and literature of Italy from 1440 to 1630*, das er Lindsay widmete. Auch der Laiengelehrte beklagte den schlechten Zustand der Fresken.¹²⁶ Die Ausführungen zu Piero nehmen bereits

¹²⁴ Lightbown 1985, S. 31.

¹²⁵ Cheles 1998, S. 30; Clark 1969; Brilli 1996, S. 51.

¹²⁶ Dennistoun 1851, Bd. II, S. 197–198. „These noble works, uniting a happy application of his favourite studies on perspective and light, with a grandeur and movement unknown to most of his compositions, are now mere wrecks, in which, however, may be traced not a few ideas subsequently appropriated by more celebrated artists. The most remarkable of them is the Vision, the original drawing for which has been published by Mr Young Ottley.“ The elements have conspired against this chef-d’oeuvre of Piero del Borgo. Its walls were frightfully riven during last century by an earthquake, and its menacing cracks have since been shaken by thunderbolts. Although the

einige Seiten ein und resultieren aus seiner Tätigkeit für den Hof von Urbino und der damit verbundenen Nähe zu Raffael. Im ersten Band wird das Doppelbildnis der Montefeltro als Umrissstich reproduziert (Abb. 14).¹²⁷

Die Idee zu dem Thema kam Dennistoun, wie er im Vorwort erläutert, durch eine Rezension, die der Maler und Kunstgelehrte Charles Lock Eastlake im Juni 1840 für die *Quarterly Review* über Passavants Raffael-Monografie schrieb. Eastlake charakterisierte Piero als „one of the most accomplished painters of the time“ und begründete damit den Beginn der kritischen Wiederentdeckung Pieros in England – als erster Direktor der Londoner National Gallery erwarb er 1861 die *Taufe Christi*.¹²⁸

1852 erschien Anna Jamesons Abhandlung *Legends of the Madonna, as represented in the Fine Arts*, in der sie Pieros *Madonna della Misericordia* reproduzierte (Abb. 17). Die Illustrationen hatten schematische Funktion und sollten die „Fantasie“ des Betrachters anregen. Jameson betonte die Überlegenheit der vereinfachenden Zeichnung gegenüber dem geschriebenen Wort für die inhaltliche Transkription.¹²⁹ Bereits zehn Jahre zuvor verglich Coutts Lindsay die Fresken Pieros mit den Elgin Marbles; nun stellte Jameson einen globalen Vergleich zu einer „Indischen Gottheit“ an, der erst im 20. Jahrhundert eine neue Methodenforschung hervorbringen sollte: „This singular figure, which looks like that of an Indian goddess, is from a „Misericordia“ painted by Piero della Francesca for the hospital of Borgo San Sepolcro, in the Appennines“.¹³⁰

Seit 1856 war auch der Archäologe Austen Henry Layard Mitglied der Arundel Society. Als Entdecker Ninives stellte er durch seine Ausgrabungen in Mesopotamien und Persien zahlreiche assyrische Kunstwerke für das Britische Museum sicher.¹³¹

Umrisszeichnungen dienten der Dokumentation der Objekte. Als Layard in den 1850er-Jahren nach Italien kam, um die dem Verfall ausgesetzten Fresken und einzelne Werke zu kopieren, nutzte er die Technik, um den Zustand und den konservatorischen Umgang mit den Fresken im 19. Jahrhundert zu dokumentieren. Nachdem er in Florenz Arbeiten von Masaccio, Ghirlandaio

repairs have been judiciously limited to securing the plaster, without attempting any restauration of the frescoes, several compartments are almost wholly defaced. Some female groups, however, remain, which yield to nothing that Masaccio had left for the plaudits of posterity.”

¹²⁷ Ebd., Bd. I, S. 207. Allg. zu Piero Bd. I, S. 272–296, Bd. II, S. 192–201. Zum Vergleich mit Raffael S. 197ff.

¹²⁸ Eastlake 1940, zit. nach Cheles 1998, S. 13.

¹²⁹ Jameson 1952, S. XIV.

¹³⁰ Ebd., S. 33; Cheles 1998, S. 14. Das Werk wurde bis 1907 mehrfach aufgelegt. In der vierten Auflage 1857 erscheinen erstmals kurze Anmerkungen zum *Tempio Malatestiano* und zur *Geißelung Christi*. Die achte Auflage von 1874 nennt auch das *Sant'Antonio Polyptychon* in Perugia.

¹³¹ Brilli 1996, S. 54.

und Filippo Lippo aufnahm, kam er 1855 nach Arezzo, um in San Francesco Kopien nach Spinello Aretino anzufertigen. Erst vor Ort wurde er auf Piero aufmerksam. Im Dom von Arezzo kopierte er Pieros *Magdalena*, in Sansepolcro die *Auferstehung Christi* (Abb. 25).¹³² In seinem Bericht über den Aufenthalt in Italien beschreibt Layard die Gründe, die zum Verfall einzelner Teile des Freskenzyklus geführt haben, kritisiert die unsachgemäße Behandlung der Werke und betont ihre Einzigartigkeit.¹³³ Layards Interesse an Piero begründet Giles Waterfield mit dessen langer Beschäftigung mit der assyrischen Kunst, besonders mit den Flachreliefs des Palazzos von Assurbanipal. Diese hätten Layard bei der Wertschätzung des Unpersönlichen und Unemphatischen in Pieros Kunst geleitet, die nach Berenson auch André Suarès und Kenneth Clark dazu verleiteten, die Emotionslosigkeit und die Absenz von Expression in Pieros Werk mit der Kunst Mesopotamiens und Ägyptens zu vergleichen.¹³⁴

3.2.3 CHARLES BLANC UND DAS MUSÉE DES COPIES

Während die Historiografie Piero in Italien bereits am Ende des 18. Jahrhunderts auf den Plan rief, in Deutschland ab 1840 Ramboux zur Kenntnisnahme des Künstlers beitrug und in England bereits ab der Mitte des Jahrhunderts Werke von der National Gallery erworben wurden, rückt Piero in Frankreich erst ab 1870 in den Blickpunkt des Interesses.¹³⁵

Neben Layard gehört der Kunsttheoretiker Charles Blanc zu den ersten Liebhabern Pieros, der sich enthusiastisch über die Fresken in Arezzo äußerte und sie als „unvergesslich“ beschrieb. Die stark beschädigten Wandbilder der *Auffindung des wahren Kreuzes* und der *Schlacht zwischen Heraclius und Chosrau* ließ Blanc von dem Delaroche-Schüler Charles Loyeux kopieren (Abb. 28, 29). Loyeux wurde durch die Kopien, die er zwischen 1872 und 1874 für die École des Beaux-Arts fertigte, zu einem „lokalen Helden“.¹³⁶

Mit der Gründung des Musée des Copies strebte Blanc ein universales, demokratisches Museum an, das Meisterwerke der Weltkunst einem breiten Publikum in Form von Abgüssen und

¹³² Ebd., S. 50.

¹³³ *Publications of the Arundel Society*, in: *Quarterly Review*, CIV, Oktober 1858, S. 277-325, zit. nach Cheles 1998, S. 17-18.

¹³⁴ Waterfield 1966, zit. nach Brilli 1996, S. 53.

¹³⁵ Mit dem Ankauf der *Taufe Christi* 1861 sicherte sich der Maler und erste Direktor der National Gallery, Charles Lock Eastlake, das früheste Werk Pieros. In ihrer 9. Auflage (1875-89) reproduzierte die *Encyclopaedia Britannica* das Tafelbild und beschreibt Piero als „one of the most charming of all painters for his delicate modelling, tender colour, and beauty of expression.“ Die *Pala di Brera* wird als Meisterwerk bezeichnet. Cheles 1998, S. 16; Dupuy 1998, S. 50. 1978 kaufte der Louvre das Portrait Sigismondo Malatestas.

¹³⁶ Calvesi 2004, S. 99. Aronberg Lavin 2002, S. 323.

Kopien zugänglich machte und gerade für die Menschen gedacht war, die keine Möglichkeit des Zugangs zu den Originalen hatten. In einem Bericht von Blanc heißt es: Man würde dann sehen, was ein Kultusminister vermag, wenn er in einem einzigen Palast die zerstreuten Schätze der menschlichen Kunst versammelte, wo der Ärmste, dem Reichsten gleichgestellt, in einem Tag alle Gebiete der Kunst und des Schönen durchwandern und ihre geschichtliche Entwicklung durchlaufen kann.¹³⁷

Dieser ehrgeizige Plan konnte im Musée des Copies nur teilweise realisiert werden. Für das große Vorhaben versuchte Blanc Kopien der berühmtesten Werke aus aller Welt und allen Zeiten zu gewinnen, von Werken die ihm wertvoll erschienen. Wie die Arundel Society verfolgte Blanc das erzieherische Ziel der Geschmacksbildung. Der Neubekehrte sollte von der relativen zur absoluten Schönheit, von der Intelligenz, die alles versteht, zum großen Geschmack, der auswählt und klärt, emporsteigen.¹³⁸ Das Projekt war nur von kurzer Dauer – nach seiner Eröffnung 1873 im Palais des Champs-Élysées, musste das Museum aufgrund der politischen Situation nach wenigen Monaten wieder schließen. Einige der Kopien gelangten danach in die École des Beaux-Arts, unter ihnen auch die Kopien nach Piero, die sie „auf jeden Fall“ konservieren wollten.¹³⁹

Unter den ausgestellten Kopien war die römische Schule mit Raffael prominent vertreten. Allerdings entspringt diese konservative Auswahl der Kopien nach den Fresken im Vatikan und der Farnesina dem älteren Bestand der École des Beaux-Arts. Blancs Bemühungen richteten sich jedoch insbesondere auf die Malerei des Tre- und Quattrocento. Neben Piero ließ er auch nach Giotto, Mantegna, Pinturicchio und Melozzo da Forlì kopieren und bestellte Reproduktionen nach den großen Venezianern, Flamen und Holländern.¹⁴⁰

Seine *Histoire de l'art*, die zwischen 1848 und 1876 erschien, besorgte in Frankreich die visuelle Verbreitung der Bildfindungen Pieros: In dem Band *Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance, École Ombrienne et romaine* waren vier Werke Pieros reproduziert (Abb. 18).¹⁴¹

¹³⁷ Vaisse 1976, S. 64.

¹³⁸ Ebd., S. 55, Anm. 11, S. 56.

¹³⁹ Eugène Guillaume in einem Brief an den Direktor der Beaux-Arts 16.1.1874. Dupuy 1998, S. 52–53. „Les Piero della Francesca pourraient en tout cas être conservé par nous; ils ne sauraient, je crois être envoyés qu'à l'École. J'en dirait autant d'autres reproductions qui, malgré ce qu'on peut avoir à leur reprocher n'ont d'intérêt que pour les études et pour les artistes.“

¹⁴⁰ Vaisse 1976, S. 57–58.

¹⁴¹ Konstantins Traum, die *Madonna della Misericordia*, die *Grablegung Christi* und der *Triumphzug Montefeltros*.

Der Kunsthistoriker Eugène Müntz, der von 1885–1892 den Lehrstuhl für Ästhetik an der École des Beaux-Arts innehatte, verfasste während dieser Zeit eine dreibändige Geschichte der italienischen Renaissance, in der er Piero als einzigartigen Maler seiner Zeit beschreibt.¹⁴² Neben der *Auferstehung* und *Konstantins Traum* wird auch Santi di Titos Portrait Pieros reproduziert, das den Künstler als mathematisch Gelehrten überliefert. In den 1890er-Jahren schenke der *Corriere della Sera* seinen Abonnenten die beiden Bände über das Quattro- und Cinquecento und sorgte damit für die Verbreitung unter Nichtgelehrten.¹⁴³

4. RENAISSANCISMUS IM FIN DE SIÈCLE

Im Fin de Siècle erlebte die Renaissance-Mode ihren Höhepunkt. „Renaissance“ stand im ausgehenden Jahrhundert nicht mehr allein für eine vergangene Epoche, sondern wurde identitätsstiftend für das Großbürgertum im Historismus.¹⁴⁴ Während die Rezeption der Frührenaissance in der Romantik in erster Linie auf politischer und religiöser Ebene erfolgte, wurden im späten 19. Jahrhundert besonders ihre formalen Aspekte betont, die für das moderne Leben geeignet schienen.¹⁴⁵

„Renaissance“ war zum zentralen Kulturbegriff avanciert und die Verklärung der Epoche im Zeitalter der „Ismen“ führte zum regelrechten Kult eines „Renaissancismus“. ¹⁴⁶ Das Interesse an der Renaissance als Vorbild für die Gegenwart umfasste auch Gebrauchsgegenstände wie Möbel, Keramik oder Schmuck.¹⁴⁷ Mary Warburg berichtete 1898 in einem Brief an Charlotte Warburg: Die Firma Bondi „macht die schönsten Nachbildungen von antiken u. renaissance Skulpturen in den verschiedensten Tönungen u. außerdem alle möglichen Gefäße und Geräthe nach alten Mustern. Man möchte einfach *alles* kaufen“. ¹⁴⁸

Der Renaissance-Verliebtheit wurde auch auf Festen Rechnung getragen: 1899 lud Familie Warburg in Florenz zur Silvesterfeier, zu der die Gäste etwa im „Domenico-Veneziano“- oder

¹⁴² *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, 3 Bände, 1888–1894, Band 1: *Les Primitifs*, 1888; Band 2: *L'Age d'Or*, 1891, Band 3: *La Fin de la Renaissance*, 1895.

¹⁴³ *L'arte italiana del quattrocento*, Mailand 1894; *L'età dell'oro dell'arte italiana*, Mailand 1895.

¹⁴⁴ Karge 2001, S. 39. Vgl. Francioni 1996, S. 524.

¹⁴⁵ Pavoni 2005, S. 630.

¹⁴⁶ Baron/Koopmann 2013, S. 35. „Fin de Siècle“ war ein Modewort geworden. 1884 erstmals in dem Stück *Fin de siècle* von Micard, Jouvenot und Cohen belegt. Friedrich Haack verwendete den Begriff „Renaissancismus“ in seiner 1904 erschienenen *Darstellung der Kunst des 19. Jahrhunderts* als Kapitelüberschrift.

¹⁴⁷ Burke 1998, S. 296. In der Architektur zeigte sich die Hinwendung zur Renaissance schon früher – im Königsbau der Residenz in München, 1823–42, und in der Pariser École des Beaux-Arts von 1833. Vgl. Ritter 1977, S. 170ff.

¹⁴⁸ Roeck 2001, S. 198.

„Ghirlandaio-Kostüm“ mit entsprechender Frisur erschienen.¹⁴⁹ Eine Freundin Gertrude Steins stellte lakonisch fest, ganz Florenz sei eine Kostümparty, wo jeder versuche, auszusehen wie jemand aus der Vergangenheit, „wie Savonarola, eine Gestalt aus der „Primavera“ oder ein Bronzino-Porträt, wobei man sich bemühte, das Pittoreske mit dem Chic zu verbinden“.¹⁵⁰

Auch Thomas Mann beschrieb den Renaissancismus seiner Zeit. In einem Brief an seinen Bruder berichtet er von „dem italienischen Renaissance-Salon mit Gobelins“ und der „Thürumrahmung aus giallo antico“ im Hause Pringsheim in München. In seiner Novelle *Gladius Dei* zeichnet Mann 1902 das Bild des Renaissance-verliebten München, das in Buchhandlungen und Kunstläden die Vorbilder der Vergangenheit findet:

„Überall sind die kleinen Skulptur-, Rahmen- und Antiquitätenhandlungen verstreut, aus deren Schaufenstern die Büsten der florentinischen Quattrocento-Frauen voll einer edlen Pikanterie entgegenschauen. Und der Besitzer des kleinsten und billigsten dieser Läden spricht dir von Donatello und Mino da Fiesole, als habe er das Vervielfältigungsrecht von ihnen persönlich empfangen [...].“¹⁵¹

4.1 RENAISSANCE-PORTRAITS

Besondere Nachfrage bestand nach den Bildnissen der Renaissance. Piero hatte mit seinen Darstellungen Battista Sforzas und Federico da Montefeltros Prototypen des Renaissance-Portraits geschaffen, an denen andere gemessen wurden.¹⁵² Das Diptychon verkörperte geradezu die Epoche der Renaissance und prägte den Begriff des Individuums – begründet durch Jacob Burckhardt, der Federico da Montefeltro zum Inbegriff des Renaissancefürsten erklärte.¹⁵³

Das konturierte Profilbild wurde als Markenzeichen Pieros definiert und bewirkte Zuschreibungen unterschiedlichster Werke an seinen Namen. Eines zeigte die Londoner New Gallery 1894 in ihrer Ausstellung über frühe italienische Kunst (Abb. 30). Das Bildnis stammte aus der Sammlung Ashburnham und wurde von den Ausstellungsbesuchern als „most precious and beautiful thing“ in der Galerie bezeichnet.¹⁵⁴ An der Arbeit schätzten sie „its exquisite drawing, its feeling for the beautiful in nature, the freshness and purity of the carnations, and the tender and re-

¹⁴⁹ Ebd., S. 229.

¹⁵⁰ Ebd., S. 233.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Bode 1897, S. 187; Pagliai 1998.

¹⁵³ Hessler 2014. Das Diptychon kam 1631 mit dem Rovere-Erbe nach Florenz. 1775 wird es erstmals in den Uffizien erwähnt.

¹⁵⁴ *Fine-Art Gossip*, in: *The Athenaeum*, Nr. 3454, 6. Jan. 1894.

fined expression“.¹⁵⁵ Nachdem der Autor der Ausstellungsrezension das Werk als Meisterwerk ersten Ranges klassifizierte, fügt er abschließend an, es sei von Piero della Francesca.

Aus der Sammlung Ashburnham gelangte das Portrait in die Berliner Gemäldegalerie. In einem Aufsatz von 1897 negierte der Direktor Wilhelm von Bode (1845–1929) die Zuschreibung an Piero und nahm eine stilistische Annäherung an Domenico Veneziano vor.¹⁵⁶ Er verglich das Bildnis mit dem Damenportrait aus der Mailänder Sammlung Poldi-Pezzoli, das er ebenfalls Piero ab- und Veneziano zuschrieb (Abb. 31). Beide Bildnisse gelten heute als Arbeiten Piero del Pollaiuolos.

Die 1901 erschienene Monografie von William Waters über Piero bezeugt das Interesse an Renaissance-Portraits im Fin de Siècle. Als Frontispiz stellte Waters das Pollaiuolo-Portrait als Werk Pieros seinen Ausführungen voran. 1894 wurde es bereits im *Klassischen Bilderschatz* gezeigt (Abb. 32,33). Zwei weitere Frauenbildnisse aus der Londoner National Gallery werden in seinem Buch gezeigt, die von der zeitgenössischen Kritik ebenfalls Piero zugeschrieben wurden und heute als Werke aus der florentinischen Schule Baldovinettis geführt werden (Abb. 34–37).¹⁵⁷

4.2 ISABELLA GARDNER

1895 war auch die einflussreiche amerikanische Kunstsammlerin und Mäzenin Isabella Stewart Gardner dem Porträt-Kult verfallen und sie erwarb ein Ölgemälde, das Battista Sforza vor monochromem Hintergrund zeigt. Die Kopie aus dem 18. Jahrhundert galt als authentisches Werk Piero della Francescas.¹⁵⁸

Zur Unterbringung ihrer Sammlung ließ Gardner nach dem Vorbild des venezianischen Palazzo Barbaro Fenway Court errichten, der ab 1903 als Museum der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Ihre Sammlung umfasste Gemälde, Möbel, Textilien und Objekte aus unter-

¹⁵⁵ *Fine Arts, The New Gallery (Third and Concluding Notice)*, in: *The Athenaeum*, Nr. 3466, 31. März, 1894. „Many artists have agreed that if they were to choose the most precious and beautiful thing in this gallery No. 116, Portrait of a Lady, also belonging to Lord Ashburnham, would be selected. It is a half-length, nearly life-size profile to our left. The lady wears a rich dress of cloth of gold brocated in red flowers, and her pale auburn hair is bound closely about her head and shaped above to a sort of coronet. Its exquisite drawing, its feeling for the beautiful in nature, the freshness and purity of the carnations, and the tender and refined expression all unite to make it a masterpiece of the highest class. It is by Piero della Francesca.“

¹⁵⁶ Bode 1897, S. 187–193.

¹⁵⁷ Hendy 1968, S. 100. Alessio Baldovinetti war ebenso wie Andrea del Castagno und Piero an der Ausmalung des Chores von Sant’Egidio in Florenz beteiligt. Die National Gallery kaufte Baldovinettis *Dame in Gelb* als Werk Pieros an.

¹⁵⁸ <https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/12487#gref>

schiedlichen Kulturen und Epochen, die nach dekorativen Aspekten angeordnet wurden und neue Sinnzusammenhänge bilden sollten.

Durch die Vermittlung Bernard Berensons konnte sie sich nicht nur den ersten Botticelli für eine amerikanische Sammlung sichern, sondern auch eines der wenigen authentischen Werke Pieros, den *Herkules* – einziges Profanbild neben einer Armor-Darstellung in San Francesco.¹⁵⁹ Ursprünglich als Fresko für das Haus des Künstlers in Sansepolcro erschaffen, erfolgte die neue Installation des abgenommenen Wandbildes in Fenway Court. Das beschnittene und gerahmte Bild wurde sakral aufgeladen durch die Platzierung vor einem textilen Triptychon aus grünem Seidendamast, flankiert von Gobelinstickereien in Flammenstickmuster über einer als Predella inszenierten Sockelzone, vor der links und rechts zwei Kerzenständer aufgestellt sind (Abb. 7). In seiner neuen Inszenierung ist der *Herkules* nicht nur Sinnbild der Renaissance-Mode des ausgehenden 19. Jahrhunderts, sondern Beleg für den Bedeutungswandel, den der Standortwechsel von Kunstwerken innerhalb ihrer Provenienzgeschichte hervorruft (vgl. Kap. 11.1).

5. „NEUNAZARENERTUM“: NAZARENER-REZEPTION IM 20. JAHRHUNDERT

Die Hinwendung zu den Primitiven zog eine Aufwertung des Handwerks nach sich. Die Nazarener proklamierten das Vorbild der mittelalterlichen Bauhütte, die Herz und Hand miteinander verband. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts setzte sich in England unter dem Kunsttheoretiker John Ruskin die Arts-and-Crafts-Bewegung in Gang, die die maschinelle Produktion ablehnte und eine Rückkehr zur handwerklichen Tradition forderte.¹⁶⁰ Nach der Jahrhundertwende würdigte Walter Gropius das vorneuzeitliche Künstlerbild als beispielhaft. Die Namensgebung seines 1919 eröffneten Bauhauses sollte an die mittelalterliche Bauhütte erinnern, in der das Konzept einer neuen Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft formuliert wurde. Im Bauhaus-Manifest forderte Gropius im April 1919 die Rückkehr der Architekten, Bildhauer und Maler zum Handwerk und Giorgio de Chirico bekannte: „Pictor classicus sum“.¹⁶¹

Die Rückkehr zum Handwerk bedeutete für de Chirico die notwendige Rückkehr zur Zeichnung und zur Linie nach Art der Alten Meister, deren disegno die Grundlage jeder Komposition war,

¹⁵⁹ Gilbert 2002, S. 107–116.

¹⁶⁰ Kultermann 1966, S. 160.

¹⁶¹ De Chirico 1919a, S. 19; Lepik 1981, S. 156. Seine geistige und künstlerische Verortung in Florenz unterstrich de Chirico zwischen 1912 und 1914 auch mit der Signatur „Florentinus“.

ein „göttliches Gesetz“, das jeder Künstler befolgen sollte. Damit folgte er dem Ruf Ingres, der das Primat der Linie verteidigt hatte: „Un tableau bien dessiné est toujours assez bien peint“.¹⁶² Der allgemeine „Wille zu neuer, gefestigter Form“ wandelte sich mehr und mehr zu einer „Neubesinnung auf handwerkliche Gediegenheit“.¹⁶³ Die Wanderausstellung *Maltechniken der Alten Meister*, die 1926 im sächsischen Kunstverein in Dresden stattfand, zeugt von dem neuen Interesse am handwerklichen Können. Otto Dix suchte die neue Kunst bei den Alten Meistern und malte mit lasierendem Farbauftrag auf Holz, was ihm in den zwanziger Jahren den Namen „Otto Holbein aus Dresden“ einbrachte. Die Betonung handwerklichen Könnens bei gleichzeitiger Abkehr vom *l'art pour l'art* – Begriff führte Dix zu der Doktrin: „Kunst machten die Expressionisten genug. Wir wollen die Dinge ganz nackt, klar, sehen, beinahe ohne Kunst.“¹⁶⁴ Zeitgleich mit Dix' sachlicher Auffassung von zeitgenössischer Kunst charakterisierte der Kunsthistoriker Richard Hamann die Nazarener: In ihrem „zeichnerischen Stil“ sah er „soviel Enthaltsamkeit, so viel Verzicht auf alle malerischen Reize, dass ein eigener Ausdruck des Reinen und Unberührten dadurch entsteht.“¹⁶⁵ Vor dem Kontext zeitgenössischer, neusachlicher Kunst musste auch die Kunst der Nazarener in einem neuen Licht erscheinen. 1926 fand in Lübeck – der Heimatstadt Friedrich Overbecks – die erste große Retrospektive statt. Die Ausstellung *Overbeck und sein Kreis* öffnete nicht nur den Blick auf die Kunst des vergangenen Jahrhunderts, sondern schärfte gleichzeitig die Sicht auf die Kunst der Gegenwart: „[...] die Leute der „neuen Sachlichkeit“ finden hier zum Teil ihre Ahnen“, heißt es in einer zeitgenössischen Rezension.¹⁶⁶ Der Kunstkritiker Franz Roh bezeichnete den Künstler Georg Schrimpf als „Nazarener, der das Maschinenideal mit dem Verismus und linearen Klassizismus“ kombinierte.¹⁶⁷ In seinem Buch *Nachexpressionismus – Magischer Realismus* stellte Roh 1925 die gemeinsamen Gestaltungsmerkmale der Neuen Sachlichkeit und der Nazarener heraus:

„Eher als die Hochrenaissance konnte zunächst der Klassizismus von 1800 und das Nazarenertum von Einfluss werden, denn in dieser von der älteren Generation unterschätzten, von der jungen wieder hochgewerteten Kunst lag viel von der steinernen Objektivität, Kälte, Abstraktheit der Schichtung, die jetzt gerade als magisch genossen wird. So wurden David, Carstens, Genelli, Ingres und die gesamten „Ansichten“, Runge, Olaf Braren!, Overbeck,

¹⁶² Kat. Ausst. Paris 1981, S. 83.

¹⁶³ Dehmer 2011, S. 114–119. Vgl. Doerner 1921; Grohmann 1925.

¹⁶⁴ Fischer 1981, S. 28; Michalski 1992, S. 59.

¹⁶⁵ Hamann 1925, S. VI.

¹⁶⁶ Ahlers-Hestermann 1926, S. 435; Kat. Ausst. Frankfurt 1977, S. 9.

¹⁶⁷ Metken 1981, S. 106; Michalski 1992, S. 76.

Pforr, Schnorr, Führich („Auffindung des Nepomuk“) wieder wirkende Lebenswerte, so dass man die Kunst seit 1920 geradezu Neuklassizismus und Neunazarenertum hat nennen wollen.“¹⁶⁸

In der Ablehnung der neuen Malerei erkannte Roh eine weitere Parallele zur Kunst um 1800: Während die klassizistische Bewegung ihre zeichnerisch statische Haltung gegenüber der bewegten Kunst des Barocks verteidigen musste, wurde auch der malerischen Askese des Nachexpressionismus mit Ablehnung begegnet.

5.1 WANDMALEREI UND IHR WEG ZUM FASCHISMUS

Neben den altmeisterlichen Techniken und der frühneuzeitlichen Raumauffassung war es besonders die Wertschätzung der Wandmalerei, die beide Kunstrichtungen miteinander verband.¹⁶⁹ Die Forderung nach einer Rückkehr zum Handwerk und zur Tradition belebte das Medium und machte es auch zum bevorzugten Mittler des faschistischen Stils: Die Verbindung mit der Architektur, die Präsentation in öffentlichen Gebäuden machten die großformatige Malerei zum idealen Sprachrohr der Ideologie, zu der sich auch Künstler der Gruppe „Novecento“ bekannten. Der Künstler Mario Sironi profitierte durch seine Nähe zum faschistischen Regime von zahlreichen öffentlichen Aufträgen. Er bezeichnete die Wandmalerei durch ihre „direkte Wirkung auf das Volk“ als soziale Malerei „par excellence“ und erkannte in ihr die Verbindung zur eigenen Tradition:

„Die Rückkehr zur Wandmalerei bedeutet Rückkehr zu den italienischen Vorbildern und zu unserer Tradition, an die wirklich anzuknüpfen heute unmöglich ist, obwohl man so oft ihre faszinierende Modernität spürt und den mächtigen Anstoß ahnt, der von ihrem Beispiel auf die moderne Kunst wirken könnte.“¹⁷⁰

1933 forderte Sironi in seinem *Manifesto della Pittura Murale* die Wiederbelebung der alten Technik. Verschiedene Künstler, unter ihnen auch Carlo Carrà, bekräftigten durch Unterschrift ihre nationale Gesinnung, für die Piero ein Vorbild bot: Ein Ausschnitt aus dem Schlachtenbild *Heraclius gegen Chosrau* diene als Auftakt des Manifestes. Fokussiert wird ein Moment aus dem Werk, der ganz im Gegensatz zu der unbewegten, unbelebten Interpretation steht, die

¹⁶⁸ Roh 1925, S. 101–102.

¹⁶⁹ Sisi 1993, S. 15–20.

¹⁷⁰ Mario Sironi, *Pittura murale*, in: L’Arca, April 1932, zit. nach Kat. Ausst. Paris 1981, S. 94.

seit Bernard Berenson die Rezeptionsgeschichte dominierte: Sironi wählte die Kampfszene mit dem Dolchstoß als Emblem der neuen kämpferischen Bewegung. Auch Mussolinis Schau italienischer Kunst, die 1935 unter dem Titel *De Cimabue à Tiepolo* im Pariser Petit Palais gezeigt wurde, nahm Piero in den Fokus – im Zeitalter der faschistischen Ordnung galten seine konstruierten, berechneten Arbeiten als „exakte Kunst“.¹⁷¹ Seine „Herbheit“, „Einfachheit“ und „Strenge“ wurden stilistisch dem „germanischen Empfinden“ zugeschrieben.¹⁷²

5.2 DIE REALISTISCHEN KUNSTSTRÖMUNGEN NACH DEM ZWEITEN WELTKRIEG

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die neoklassizistischen Strömungen zunächst als reaktionär aufgefasst. Die Neue Sachlichkeit galt einerseits als „bolschewistisch“ und „antigermanisch“ und andererseits als „Anachronismus“, der direkt zum Pseudorealismus der Nazikunst führte – Ernst H. Gombrich sparte in seinem Standardwerk *Die Geschichte der Kunst* die neoklassizistischen Strömungen aus.¹⁷³ Auch die Kunst der Nazarener konnte keinen Anklang mehr finden: Lionello Venturi stellte fest, dass sich die Kritik darin einig sei, dass sie nicht „irgendeinen künstlerischen Wert“ besitzt.¹⁷⁴

Die 1970er-Jahre zeigten sich wieder offen gegenüber realistischen Kunstströmungen, die negativen Bewertungen sowohl der Nazarener als auch der Neuen Sachlichkeit erfuhren eine Korrektur. Zahlreiche Ausstellungen wurden international der Kunst des 19. Jahrhunderts gewidmet. Die Nazarener-Ausstellung im Frankfurter Städel stellte den Versuch dar, ihre Bedeutung für das Gebiet der Wandmalerei in den Fokus zu rücken.¹⁷⁵ Piero wurde erstmals eine direkte Vorbildstellung für die Nazarener zugesprochen. Obwohl es keine Hinweise über eine Kennt-

¹⁷¹ Fausto Melotto schrieb 1935 im *Bollettino del Milione*: „L’architettura dei greci, la pittura di Piero della Francesca, la musica di Bach, l’architettura razionale sono arti „esatte“, zit. nach Lamberti 1991, S. 21.

¹⁷² Graber 1920, S. 28. Siehe auch die völkisch-nationalistischen Ausführungen Arthur Moeller van den Brucks in *Die italienische Schönheit*, München 1913, das Theodor Däubler gewidmet ist.

¹⁷³ Bertonati 1974, S. 7; Kat. Ausst. Paris 1981, S. 166. Bloch stellt die Neue Sachlichkeit verächtlich als „Muckertum“ hin, da sie einen „puritanischen Zug (...) mitten im kesssesten Schein“ aufweise, Bloch 1962, S. 217; Kat. Ausst. Paris 1981, S. 18.

¹⁷⁴ Venturi 1972, S. 167; Bertold Brecht, *Die Neue Sachlichkeit*, in: Becker 2000, S. 267.

¹⁷⁵ Kat. Ausst. Frankfurt 1977, S. 9. 1970/71 *Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts* – Ausstellung der Kunsthalle Köln in den USA. 1974 Ausstellung der Bundesrepublik Deutschland in St. Petersburg und Moskau. 1976 Ausstellung *La peinture allemande à l’époque du Romantisme* in der Pariser Orangerie. 1977 Ausstellung *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert* im Germanischen Nationalmuseum München. 1977 *Die Nazarener* im Frankfurter Städel. Neben den Katalogen zu diesen Ausstellungen lieferten die kunsthistorischen Gesamtdarstellungen von Werner Hofman und Peter H. Freist neue Fragestellungen, Einblicke und Erkenntnisse: *Das irdische Paradies – Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, 1966; *Geschichte der deutschen Kunst 1760–1848 bzw. 1848–1890*, 1986/87.

Einflussnahme Wilhelm Schadows gibt – die Fresken in Arezzo waren 1816 praktisch unbekannt – schreibt Rudolf Bachleitner in seinem Buch *Die Nazarener* 1976, Schadow sei für seine Bildtafeln *Jakobs Klage* und *Josef im Gefängnis* besonders durch Pieros *Legende des wahren Kreuzes* „beeinflusst“ worden (Abb. 39–40).¹⁷⁶ Im Auftrag des preußischen Generalkonsuls Jacob Salomon Bartholdy malten Wilhelm Schadow, Friedrich Overbeck, Philipp Veit und Peter Cornelius zwischen 1816 und 1818 acht Szenen aus der alttestamentlichen Josefsgeschichte für den Festsaal im Palazzo Zuccari.¹⁷⁷ Raffaels *Storie di Giuseppe*, die er für die Loggien des Vatikans entwarf, dienten als Vorlage für das erste Projekt der neuen Wandkunst.

Formale Stilmittel haben Bachleitner zu dieser Analogie angeregt und ihn den „Einfluss“ Pieros vermuten lassen: Schadows Bildfelder unterscheiden sich von den anderen des Josefszyklus hinsichtlich der monumentalen Gestaltung der Figuren, die in *Jakobs Klage* die größten des gesamten Zyklus darstellen. Auch die komplementäre Farbgebung des lilafarbenen Gewandes der klagenden Frau und des gelben Kleides Josefs zeugen von Gestaltungskriterien, nach denen auch Piero seine Bilder komponierte. *Jakobs Klage* wirkt wie eine komprimierte Fassung von Adams Tod. In beiden Kompositionen findet sich in der linken Bildhälfte eine Figur im Ausfallschritt, gewandt in einen braunen Umhang. Auf der rechten Bildhälfte sitzen Jakob beziehungsweise Adam mit nach hinten geneigtem Oberkörper, das linke Bein angewinkelt und nach vorn gestreckt. In der Mitte die Klagenden mit den erhobenen Armen. Haltung und Komposition der Hintergrundfiguren des Freskos *Josef im Gefängnis* erinnern ebenso an Pieros Werk.¹⁷⁸ Über die Fresken, die Piero für den Vatikan malte, ist nur überliefert, dass Raffael sie übermalte. Eine indirekte Einflussnahme Pieros über Raffael ist als Möglichkeit der Analogienbildung anzunehmen.

Die erste Überblicksdarstellung zur Neuen Sachlichkeit lieferte Wieland Schmied 1969. In seiner Arbeit *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918–1933* stellte er einzelne Künstler mit ihren Werken heraus und machte die Einflüsse der Pittura metafisica und des Surrealismus geltend. Die negativen Bewertungen, die die neusachliche Kunst als reaktionär abwerteten, wirkten noch in Schmieds Urteilsfindung nach. Er wollte die Kunst nicht „überbewerten“ und ihre „Grenzen so nüchtern, so sachlich, so kritisch“ beschreiben, „wie allein es einer nüchternen, sachlichen und kritischen Malerei angemessen ist [...]“.¹⁷⁹ Die deutsche Kunsthis-

¹⁷⁶ Bachleitner 1976, S. 11.

¹⁷⁷ 1888 wurden die Wandbilder aus dem Palazzo Zuccari in die Berliner Nationalgalerie überführt.

¹⁷⁸ Bachleitner 1976, S. 141, 201. Vgl. Kat. Ausst. Frankfurt 1977, S. 65.

¹⁷⁹ Schmied 1969, Vorwort. Schmied reproduzierte 1969 nur einige wenige Bilder in Farbe. Zur Rezeption der Neuen Sachlichkeit siehe Fegert 2008, S. 17ff; Schmalenbach 1973.

toriografie zeigte sich damit ebenso geprägt von den gesellschaftspolitischen Zuständen wie die Kunst der Neuen Sachlichkeit. Zeitgleich erschien in Italien Emilio Bertonatis Publikation zur Neuen Sachlichkeit. Der Kunstkritiker war überzeugt, dass der Realismus „sehr wohl einzig seinem inneren Wert nach beurteilt werden“ könne.¹⁸⁰ Im Gegensatz zur deutschen Forschung legte die italienische einen stärkeren Fokus auf die kunstimmanenten Fragen, bedingt durch das affirmative Weltverständnis der italienischen Künstler.

Eine neue Sicht auf die realistischen Kunstströmungen wurde 1981 mit der Ausstellung *Les Réalismes – entre Révolution et Réaction* im Centre Pompidou geschaffen, die neben der Neuen Sachlichkeit und der Pittura metafisica, Valori Plastici und Novecento auch internationale Ausstrahlungen einbezog. Durch die Gegenüberstellung der verschiedenen Strömungen wurden Bezüge sichtbar, die der französische Kunsthistoriker Jean Clair bis zu den Nazarenern verfolgte. In der Manifestation einer „sachlichen und ‚kalten‘ Darstellungsweise, die sich nostalgisch auf das lateinische Erbe richtet“ erkannte Clair das „Wiederaufleben einer Ästhetik“, die bereits im frühen 19. Jahrhundert zur Anwendung kam:

„Ist es ein Zufall der Geschichte, wenn die Malerei der Neuen Sachlichkeit und des Novecento oft so deutlich – nicht nur formal, sondern bis hin zu ihrer Thematik – an die der Nazarener erinnert? Wenn dieser Realismus, der so durchdrungen ist von Idealismus, so befrachtet mit Symbolismus, so entgegengesetzt dem Naturalismus französischer Prägung, vorzugsweise an *Runge* und *Carstens* denken lässt? Wenn man bei irgendeiner Strichzeichnung an *John Flaxman* denkt, wenn man sich vor dem Gemälde von *Schad*, das nach seiner Rückkehr aus Neapel entstanden ist und zwei weibliche Gesichtstypen gegenüberstellt, einbildet, auch er habe wie *Friedrich Overbeck* ein Bekenntnisbild malen wollen, das ebenfalls Italia und Germania heißen könnte? Und bis zu welchem Punkt kann man diesen Vergleich fortführen? Tatsache ist, seit dem 18. Jahrhundert verfolgt der neoklassische Traum die europäische Empfindsamkeit; das jüngste Kapitel dieses Traumes ist noch zu schreiben.“¹⁸¹

6. DIE RÜCKKEHR ZUR ORDNUNG – NEOKLASSIZISMUS, VALORI PLASTICI UND NEUE SACHLICHKEIT

Der Wandel von der abstrakten Malerei hin zu einer „exakten“ Kunst wurde innerhalb zweier Jahrzehnte vollzogen. 1910 forderten Carlo Carrà und Gino Severini im *Manifesto della pittura*

¹⁸⁰ Schulze-Hoffmann 1988a, S. 9–30. Emilio Bertonatis Publikation *Il Realismo in Germania. Nuova Oggettività – Realismo Magico*, 1969 in Mailand erschienen, wurde 1974 auch in Deutschland publiziert und gab erstmals die Bilder der Neuen Sachlichkeit in Farbe wieder. In dem populärwissenschaftlichen Überblickswerk *Kunst verstehen. Alles über Epochen, Stile, Bildsprache, Aufbau und mehr in über 1000 farbigen Abbildungen* von Maria Carla Prette finden sich zwar Anmerkungen zu den Strömungen der Pittura metafisica und des Novecento, die Neue Sachlichkeit wird nicht erwähnt.

¹⁸¹ Clair 1981, S. 16.

futurista eine neue Kunst, die sich gegen den Kult der Vergangenheit, die Besessenheit für alles Alte und jede Form der Nachahmung richtete.¹⁸² Sie träumten von einem universellen Dynamismus, der dem optimistischen Aufbruch in eine industrielle, wirtschaftsstarke Zukunft entsprang. Aus der utopischen Vorstellung, eine rein zukunftsorientierte Kunst ohne Verbindung zur Vergangenheit zu schaffen, wurde wenige Jahre später die Suche nach der eigenen Tradition. Als Gegenbewegung zur formauflösenden experimentellen Phase des Futurismus verbreitete der „Rappel à l'ordre“ ein neoklassizistisches Klima in Europa.¹⁸³

6.1 GINO SEVERINI UND FELICE CASORATI

Geometrie und Mathematik wurden die Grundpfeiler dieser neuen Ordnung. Neben Platon und Pythagoras rückte auch Luca Pacioli mit seinem Traktat *De divina proportion*e von 1509 wieder ins Bewusstsein und prägte insbesondere die Arbeit Gino Severinis (1883–1966).¹⁸⁴ Der ehemalige Futurist sah die Zeit gekommen, um zur Ordnung der Renaissance, zur „Realisierung einer idealen Dimension zwischen Konzeption und Vision“ über den Weg der Mathematik zurückzufinden.¹⁸⁵ Durch die Mathematik sollten die harmonischen Werte zwischen Rationalität und Mystizismus neu erfasst werden.¹⁸⁶ Während Postimpressionismus und Futurismus die Wissenschaft in der Malerei als immer wieder infrage gestellten Erfahrungsschatz und Fortschrittsgaranten verstanden, suchte Severini in der Wissenschaftlichkeit den Rückhalt ewiger Seinsgesetze. Er kehrte zurück zu dem Idealismus, der Kunst durch überzeitliches Wissen zu begründen suchte.¹⁸⁷ In seinem Buch *Du cubisme au classicisme – Esthétique du compas e du nombre* beschrieb er 1921 die Mathematik als Weg zur angestrebten klassischen Reform in der Kunst. Als Vorbild der neuen Raumauffassung schwebte ihm Giotto vor, der als „Konstrukteur“ den „konstruktiven Geist“ besäße, den er für seine Zeit suchte.¹⁸⁸ Schönheit und Perfektion mussten auch die Maßstäbe der neuen Kunst sein:

¹⁸² Der Verleger Filippo Tommaso Marinetti initiierte die Bewegung 1909 mit seinem Futuristischen Manifest. In Deutschland wurde die neue Kunst über die Berliner Galerie „Der Sturm“ bekannt, die 1912 die Futuristen-Ausstellung organisierte.

¹⁸³ Jean Cocteau, *Le Rappel à l'ordre*, Paris 1926. Der Sammelband beinhaltet verschiedene Texte, die Cocteau zwischen 1918 und 1923 publizierte.

¹⁸⁴ Calvesi 2004, S. 103.

¹⁸⁵ Severini 1921, S. 69.

¹⁸⁶ Vivarelli 1981, S. 62.

¹⁸⁷ Zimmermann 1995, S. 280.

¹⁸⁸ Severini 1921, S. 69.

„Al tempo di Piero della Francesca, e nel Rinascimento, fu soprattutto un immenso amore del bello e della “perfezione” che dette al nostro rapporto tanta importanza. Così Fra Luca Pacioli, nel suo magnifico libro *De divina proporzione*, dopo averla chiamata Divina, la esaltò con termini come: essenziale, singulare, ineffabile, mirabile, innominabile, ecc. ecc.“¹⁸⁹

Auf der Suche nach einem neuen Stil, der auf der perspektivisch-geometrischen Konstruktion der Renaissance beruhen sollte, boten Pieros Werke herausragende Anknüpfungspunkte. In *Du Cubisme au Classicisme* gibt Severini seine genau konstruierten, orthogonalen Kopfstudien wieder – eine Berechnungsübung, die Piero bereits fünfhundert Jahre zuvor in seinem Traktat *De prospectiva pingendi* wiedergab (Abb. 41, 42). Severini war 1916 zu den klassischen Themen und einer klassischen Malweise in Anlehnung an die toskanischen Primitiven zurückgekehrt. Mit *Maternità* griff er auf das traditionelle Motiv der *Madonna mit Kind* zurück, die er säkularisiert in der Gestalt seiner Frau Jeanne und seines Sohns darstellte (Abb. 43, 44).¹⁹⁰ Das essentielle Thema der Mutterschaft, das Werden und Vergehen symbolisiert, evoziert in seiner andauernden Wiederkehr den Aspekt der Zeitlosigkeit, den Alfred Neumeyer in den 1920er-Jahren als ein Hauptmerkmal der neuen Kunstrichtung feststellte:

„Was wir ganz allgemein an solchen Bildern als überwirklich, als „surréalisme“, als gefrorene Wirklichkeit empfinden, das ist die Konservierung des Zeitmomentes in den Gesichtern der Dargestellten oder in den Gruppierungen der Stilleben.“¹⁹¹

Formale Elemente wie die gesenkten Augenlider, die keinen Blickkontakt zum Betrachter herstellen, verwendete Severini ebenso wie Piero in seiner *Madonna del Parto* und der *Madonna della Misericordia*. Die gesenkten Augenlider Jeannes in der *Maternità* sind auf den Säugling an ihrer Brust gerichtet. Ihr Blick zeugt nicht von aktiver Anteilnahme und bleibt in einem zeitlosen Moment versunken. Einzig ihr Griff um den Säugling verleiht dem Bild die Möglichkeit von Instabilität und bildet einen Kontrast zu ihrem Innenleben, das von einer Melancholie gezeichnet ist, wie sie die Kriegsevents dieser Jahre auslösten. Der emotionale Moment unterscheidet Severinis Kunst von Pieros Malerei ebenso wie der Kolorismus: Severini verwendete eine reduzierte Farbpalette, die von Schwarz, Weiß und Erdtönen geprägt ist.

¹⁸⁹ Severini 1972, S. 177.

¹⁹⁰ Kat. Ausst. Paris 2006, S. 180.

¹⁹¹ Alfred Neumeyer, 1927/28, zit. nach Friedmann 1975, S. 213, Anm. 18. Vgl. Fluck 1994, S. 155.

Diese dominiert auch das Ganzfigurenportrait *Silvana Cenni*, das Felice Casorati (1883–1963) – ehemaliger Protagonist des italienischen Symbolismus – 1922 anfertigte (Abb. 46). Piero wurde sein wichtigster Lehrmeister für harmonische Komposition: „L’esempio più chiaro dell’equilibrio compiuto è offerto dalla solennità naturale e spontanea di Piero della Francesca.“¹⁹² Die *Madonna della Misericordia* war Vorlage für das Portrait (Abb. 15): Gehüllt in ein weißes Kleid, sitzt die Dargestellte dem Betrachter frontal gegenüber. Ihre Arme ruhen in Schulterhöhe auf den Sessellehnen, die Hände hängen regungslos von der Lehne herunter und betonen die Vertikale des geblühten, gardinenartigen Umhangs, der den Raum um Silvana Cenni bewirkt und sowohl die Assoziation mit dem Schutzmantel als auch mit dem architektonischen Element der Marmornische in der *Pala di Brera* erweckt. Ursprünglich soll das Bild zwei Seitenteile mit weiteren Figuren im Stil der *Sacra Conversazione* besessen haben.¹⁹³ Das rote Blumenmuster steht im Kontrast zu der reduzierten Farbpalette. In sich gekehrt, die Augen geschlossen, schafft die Dargestellte eine Distanz zum Betrachter, der formal durch die Öffnung des Raumes in das Geschehen integriert wäre, der aber eine gewisse Entfernung nicht überschreiten kann. Casorati beschäftigten die Rhythmen eines architektonisch determinierten Raumes im Spiegel der geistigen Einsamkeit, die Gesetztheit und die Reinheit der Linie, der genaue mentale Wert, welcher der Form in ihrer klaren Geometrie zukommt. Kunst war für ihn ein Gedanke, der ein Gleichgewicht herstellt zwischen dem Geistigen und dem Konkreten.¹⁹⁴ Sein Künstlerfreund Italo Cremona beschrieb *Silvana Cenni* als „una virgo metafisica anni venti“.¹⁹⁵

6.2 GIORGIO DE CHIRICO UND CARLO CARRÀ

Eine Rückkehr zur Ordnung hatte sich schon vor dem Ersten Weltkrieg abgezeichnet. Seit 1909 entstand eine Reihe von Enigma-Darstellungen, in denen verlassene Plätze, endlose Kolonnaden, nur durch maskierte oder klassische Figuren unterbrochen werden und die Absenz der Dinge zum eigentlichen Protagonisten wird. Mit dem Gemälde *Rätsel eines Herbstnachmittags*, dessen bildnerische Vorlage der Piazza Santa Croce in Florenz entspringt, legte Giorgio de Chi-

¹⁹² Pontiggia 2004, S. 79.

¹⁹³ Kat. Ausst. Paris 2006, S. 188. Maria Mimita Lamberti vermutet, dass es sich bei der Dargestellten um Casoratis Schülerin Nella Marchesini handelt.

¹⁹⁴ Carrà, M. 1975, S. 136.

¹⁹⁵ Kat. Ausst. Sansepolcro 1991, S. 88.

rico (1888–1978) den Grundstein für die Pittura metafisica (Abb. 47). 1914 führte er mit *Das Rätsel des Tages* den perspektivischen Bildaufbau wieder in die Malerei ein (Abb. 48).

De Chiricos Bilder dieser Zeit zeigen klassisch italienische Schauplätze, die menschenleer, nur von gesichtslosen Plastiken oder Manichini mit langen Schatten bestellt sind. Ein bedrohlicher Sog entsteht durch die springende Perspektive mit verkürzten Fluchtlinien und lässt die Szenerie unwirklich erscheinen. Die melancholische Wirkung wird unterstützt durch die reduzierte Farbgebung aus Grün, Ocker und Grau. Longhi betonte die Analogie zur Quattrocentomalerei, indem er de Chirico Mantegna gegenüberstellte, „concepita come un’accolta di manichini plastici tinti in terra verde e rivestiti di bronzo“ und der ihn an die „personalità di un de Chirico del Quattrocento“ erinnerte.¹⁹⁶ Klassizismus und Rückbesinnung auf das Formengut des italienischen Tre- und Quattrocento verstand de Chirico als Suche nach dem Essentiellen, dem Ewigen und damit nach dem „Wahren“ der Kunst.¹⁹⁷

In Ablehnung der impressionistischen, „nervös bewegten Oberflächenkunst“ suchten die Künstler bei den Meistern der Frührenaissance eine präzise Wiedergabe von Figuren und Dingen und entdeckten ihre sorgfältig kalkulierte, irritierende Perspektive.¹⁹⁸ Nur die Linie vermochte mit ihren klar definierenden Formen den Blick auf das Wesentliche, das Geistige zu lenken, wie es Ingres und die Quattrocentomaler bis hin zu den Künstlern der griechischen Antike mit ihrem *disegno*, als Grundlage aller großen Kunst, erreicht hatten: “[...] Ciò che caratterizza ogni classicismo pittorico, è la sottigliezza e la purezza della sensazione lineare, è l’assenza completa d’ogni aspetto del gigantesco e del voluminoso.“¹⁹⁹

Die *Abfahrt der Argonauten* von 1920 zeigt die Vitalisierung des klassischen Kontexts im metaphysischen Klima (Abb. 49). Die Manichini weichen zugunsten athletischer Figuren einer wiederbelebten Antike – de Chirico bezeichnete die Absicht dieser neuen Malerei als „olympisch“. ²⁰⁰ Mit seiner Signatur „G. DE CHIRICO PINXIT“ besiegelte er seine Rückkehr zur Tradition. Die beiden Aktfiguren im Vordergrund blicken, dem Betrachter abgewandt, aufs offene Meer hinaus, das nur durch einen schmalen Streifen am Horizont angedeutet wird. Die Figuren entsprechen dem klassischen Skulpturen-Ideal Griechenlands, doch erscheinen sie hier als lebendige Wesen, die jederzeit aus ihrer statuarischen Haltung ausbrechen könnten. Ihre Blick-

¹⁹⁶ Agosti 1991, S. 205.

¹⁹⁷ Schneede 2001, S. 88.

¹⁹⁸ Ruhrberg, S. 133.

¹⁹⁹ Aus *La Ronda*, Juli 1920. Kat. Ausst. Sansepolcro 1991, S. 80.

²⁰⁰ Fagiolo dell’Arco 1991, S. 36.

achsen folgen der architektonischen Flucht, die einen Sog in die Tiefe bewirkt. Ihre Körper sind einander zugekehrt, deuten aber nicht auf eine Interaktion hin.

Alle Figuren stehen separiert voneinander und bleiben in sich gekehrt. Auf der rechten Bildseite ruht ein weißbärtiger Mann, der seinen linken Ellbogen auf einen Denkmalsockel stützt.

Ein Vergleich der Raumkonstruktion der Chiricos mit Pieros *Prüfung des wahren Kreuzes* (Abb. 27) zeigt die Übernahme von Gestaltungsmitteln wie der Ansicht der Kirchenfassade in der rechten Bildhälfte. Pieros Fassade ist dreigeteilt, gekrönt von Architrav und Giebel. Die einzelnen Felder sind mit schwarzgrünem und rotem Marmor verkleidet. Drei Okuli unterbrechen die Fassade, eines kehrt im Giebelfeld wieder. De Chiricos Fassade ist weiß verputzt, das Giebelfeld wird von zwei Säulen gestützt. In der Mitte der Fassade befindet sich eine Tür, zu deren rechter und linker Seite sich zwei Nischen mit antikisierenden Figuren befinden. Den oberen Teil der Fassade durchbrechen drei gleich große rechteckige Fensteröffnungen. Insgesamt ist die Fassade strenger und klassischer im Aufbau, Pieros Konstruktion hingegen vereinigt Elemente der frühchristlichen Kunst mit architektonischen Elementen Albertis. Die Flucht, die de Chirico auf die Weite des Horizonts zulaufen lässt und die Gedanken des Betrachters im Unendlichen versinken lassen soll, findet sich auch in Pieros Komposition. Jedoch verliert sie sich zur Rechten der Fassade in den von Palazzi gesäumten engen Gassen der italienischen Stadt. Der Blick richtet sich auch bei Piero in die Ferne, zielgerichtet auf das himmlische Jerusalem.

In der Szene *Adams Tod* (Abb. 38) nimmt der bärtige Alte eine angespannte, sitzende Haltung ein, die angewinkelten Beine nach vorn gestreckt, den Oberkörper nach hinten geneigt. Das angewinkelte linke Bein Adams, das bei de Chiricos Bärtigem unter einem grünen, sich in Falten legenden Stoff verschwindet, ist wie sein ganzer Körper entblößt. Sein Blick richtet sich auf die stehende Aktfigur, die sich mit dem rechten Arm auf einen Stock stützt.²⁰¹ De Chirico greift die Figur auf und stellt sie im linken Vordergrund dar. Die streifenförmigen Wolken am blauen Himmel, die de Chirico der räumlichen Perspektive anpasst, indem er sie nach hinten verkleinert, entsprechen der Bildidee Pieros. In ihren Orange- und Blautönen zeigt die *Abfahrt der Argonauten* insgesamt eine heitere Bildauffassung im Vergleich zu den düsteren Bildern der Pittura metafisica. Für de Chirico ist dies kein Widerspruch: Das metaphysische Kunstwerk ist grundsätzlich heiter und vermittelt dennoch den Eindruck, dass in dieser Heiterkeit etwas Neues auf der Leinwand passieren muss – diese Spannung des Unsichtbaren ruft Unruhe hervor. Er sieht

²⁰¹ Aronberg Lavin 2002, S. 126. Piero übernimmt die Pose des Pothos des griechischen Bildhauers und Architekten Skopas (Mitte 4. Jhd. v. Chr.).

die Umsetzung des ernsthaften Kunstwerks in der Verbindung von kontemplativer Freude, die sich aus der Konstruktion und Kombination der Formen ergibt, und der metaphysischen Ebene, die sich a priori dem logischen Fassungsvermögen verschließt.²⁰² Mit der Pittura metafisica sollten die Dinge isoliert dargestellt werden, in ihrem reinen Sein, befreit von den gewohnten Bezügen und ohne den gewohnten Zusammenhang. Wie in der Malerei Masaccios, Giotto's, Uccello's und Piero della Francesca's sollte die „Solidität der Dinge“ durch die plastisch-konkrete Form wieder sichtbar werden.²⁰³ Künstler, die diese neue plastische Ordnung anstrebten, schlossen sich in Italien in der Gruppe Valori Plastici zusammen.

Der Name der Gruppierung geht zurück auf die gleichnamige Zeitschrift, die von 1918 bis 1922 illustrierte Artikel und Essays über die Kunst der Gegenwart veröffentlichte.²⁰⁴ Herausgeber war der Maler, Journalist und Sammler Mario Broglio, der die Neuformulierung der künstlerischen Avantgarde aus dem Geiste der italienischen Tradition forderte. *Valori Plastici* wurde die angesehenste moderne Kunstzeitschrift Italiens und galt als eine der ernsthaftesten Kunstzeitschriften Europas.²⁰⁵ Als Sprachrohr der Künstler verhalf sie der Pittura metafisica zum Durchbruch. De Chirico erläuterte in seinem Aufsatz *Über die metaphysische Kunst* die Grundbegriffe seiner Ästhetik:

„Jede Sache hat zwei Aspekte. Der eine ist der geläufige, den wir fast immer wahrnehmen und den die Menschen generell sehen. Der andere ist der spektrale oder metaphysische Aspekt. Ihn können nur wenige in Stunden der Erleuchtung und der metaphysischen Abstraktion erkennen.“²⁰⁶

In Deutschland wurde die Zeitschrift durch den Münchner Kunst- und Buchhändler Hans Goltz bekannt, der sie seit 1919 in seiner Galerie vertrieb.²⁰⁷ Besonders die darin enthaltenen Reproduktionen de Chirico's und Carrà's lösten in der deutschen Kunstszene tiefgreifende

²⁰² De Chirico 1919, S. 16–17.

²⁰³ Schmied 1969, S. 18.

²⁰⁴ 1923 gab Valori Plastici einige Nummern seiner französischen Ausgabe unter dem Titel *Le Neo-classicisme dans l'art contemporain* neu heraus. Vivarelli 1981, S. 62; Fagiolo dell'Arco 1988.

²⁰⁵ Roche-Pézarid 1981, S. 48; Koch 1987, S. 28–40.

²⁰⁶ De Chirico 1973, S. 44. Siegmund Freud veröffentlichte 1919 einen Aufsatz mit dem Titel *Das Unheimliche* in der Zeitschrift *Imago*, indem er auch eine Verbindung zwischen Ästhetik und Psychologie herstellte. Er beschreibt darin ein Gefühl, das den Bildern der Pittura metafisica zu entspringen scheint: „Als ich einst an einem heißen Sommernachmittag die mir unbekannten, menschenleeren Straßen einer italienischen Kleinstadt durchstreifte, geriet ich in eine Gegend, über deren Charakter ich nicht lange in Zweifel bleiben konnte.“ Freud verirrte sich und gelangte immer wieder an die gleiche Stelle zurück. „Dann aber erfasste mich ein Gefühl, das ich nur als unheimlich bezeichnen kann [...]“, zit. nach Kat. Ausst. Paris 1981, S. 26.

²⁰⁷ Als Förderer der neuen Kunst, veranstaltete Goltz zwischen 1919 und 1920 Ausstellungen zu Heinrich Maria Davringhausen, George Grosz und Georg Schrimpf.

Wirkung aus.²⁰⁸ In Paul Westheims *Kunstblatt* findet sich 1919 ein Verweis auf Valori Plastici mit einer Reproduktion von Carràs *Sohn des Konstrukteurs* und ein Vergleich zwischen den Malern der Pittura metafisica und den neusachlichen Malern Heinrich Maria Davringhausen und George Grosz (Abb. 50).²⁰⁹

In Goltz Zeitschrift *Der Ararat* erschienen 1920 zwei Reproduktionen de Chiricos und der Kommentar *Italien. Die metaphysische Malerei* von Leopold Zahn. Der Kunsthistoriker analysierte darin die Pittura metafisica und wies auf die Bedeutung des Quattrocentos für die zeitgenössische Kunst hin:

„Eine seltsame, stille – fast unheimlich stille – Welt baut sich auf. Eindeutig bestimmte Realitäten bekommen ein ernstes, fast drohendes Aussehen. Eine streng perspektivische, 3 Dimensionen begrifflich unterschiedene Raumdarstellung raubt allen Dingen ihre Unbefangenheit und gibt ihnen eine feierliche, metaphysische Bedeutsamkeit. Die Dinge sind nicht um ihrer Materialität willen da, sondern als Symbole mathematischer und geometrischer Gesetze. Kein Ambiente, das die stereometrische Form der Dinge verunklären würde. Kein Licht, in dem sich die Form auflöst, sondern eine rationelle Beleuchtung, in der die Plastizität der Dinge scharf hervortritt. Der Mensch als Vitalitätsorganismus ist aus dieser kristallinen Welt verbannt. Nur als Mannequin, der die Mechanik des menschlichen Körpers demonstriert, hat er Zutritt. Probleme, die bereits Quattrocentisten, wie Paolo Uccello und Andrea del Castagno, erregt haben, scheinen in dieser Kunst wieder Aktualität zu gewinnen. Unschwer wird man auch Verbindungen, die von Giorgio de Chirico über Picasso auf Cézanne zurückführen, bloßlegen können.“²¹⁰

In Deutschland waren im April 1921 die Werke der Italiener im Original zu sehen. Unter dem Titel *Das Junge Italien* eröffnete der Kunstkritiker Theodor Däubler im ehemaligen Kronprinzenpalais die Gruppenausstellung um Valori Plastici, bei der die Arbeiten de Chiricos und Carràs prominent vertreten waren.²¹¹

Besonders die Arbeiten Carlo Carràs (1881–1966) fanden in Deutschland großes Interesse, inspirierten Künstler und Kritiker. Däubler lobte in seinem Aufsatz *Neueste Kunst in Italien* Carràs Kompositionen als „meisterhaft“.²¹² An Carràs Bild *Pinie am Meer*, das auf der Berliner

²⁰⁸ Goltz vertrieb auch die kleinen Monografien des Verlagshauses wie die de Chiricos mit 12 Abbildungen in Fototypie. Max Ernst fertigte 1919 eine Folge von acht Lithografien *Fiat modes, pereat ars*, zu dieser Begegnung.

²⁰⁹ *Das Kunstblatt*, III, 1919, 10, S. 319; Lepik 1998, S. 157.

²¹⁰ Zahn 1920, S. 8.

²¹¹ Karl Justi schuf im Kronprinzenpalais 1919 einen Ausstellungsraum für zeitgenössische Kunst und wurde damit zum Vorbild u.a. für das MoMa. Lepik 1998, S. 160–163; Presilla 1999, S. 51–67; Schmied 1981, S. 22. Carrà zeigte 8 Gemälde und 15 Zeichnungen, de Chirico 26 Gemälde und Morandi 19 Gemälde. Daneben stellten auch Arturo Martini, Edita zur Muehlen, Roberto Melli, Riccardo Francalancia und Ossip Zadkine ihre Werke aus. 1922 fand in Florenz die Ausstellung *La fiorentina primavera* statt, auf der auch der deutsche Künstler Carlo Mense seine Werke neben denen der Valori Plastici ausstellte. Kat. Ausst. Paris 1981, S. 86.

²¹² In: *Cicerone*, XII, 1920, S. 349–355.

Ausstellung zu sehen war, bewunderte Wilhelm Worringer die „neue Einfachheit“ der Malerei, die in keiner Linie verberge, dass es den Expressionismus und den Futurismus als notwendiges Übergangsstadium gegeben habe. Statt den „stürmischen Kosmologien des Expressionismus“ sah er in dem Bild eine „metaphysische Immanenz“, die in die stumme Gegenwart der Dinge lautlos hineinverlegt wurde (Abb. 51). Worringer fand hier eine neue Form der „heroischen Landschaft“ verwirklicht, die ohne Darstellung von Tempeln und Mythologien den Zugang zur modernen Kunst ermöglichte.²¹³

Schon als Futurist zog Carrà die Aufmerksamkeit deutscher Sammler und Maler auf sich. In München zeigte die Galerie Thannhauser die Werke der Futuristen, die von den Künstlern des Blauen Reiters begeistert aufgenommen wurden. Paul Klee erkannte das „große Talent“ Carràs, dessen „Klänge der Farbe und das Temperament“ ihn an „Tintoretto oder Delacroix“ erinnerte. Franz Marc machte in Carrà einen „Markstein der Geschichte der modernen Malerei“ aus.²¹⁴ Die Abkehr des Italieners vom Futurismus wurde für die deutschen Künstler richtungweisend. Wie Carrà sah Schlemmer die Zeit gekommen, „in alles Chaos Ordnung zu bringen“.²¹⁵ George Grosz war zu Gegenständlichkeit zurückgekehrt, um ein „absolut realistisches Weltbild zu geben“. Die „neue Einfachheit“, die Worringer an Carrà faszinierte, wurde zum Leitbild seiner Malerei:

„Bei dem Bemühen, einen klaren, einfachen Stil zu bilden, kommt man unwillkürlich in die Nähe Carràs [...] Farbe dränge ich zurück. Linie wird individuell-photographisch gezogen, konstruiert wird, um Plastik zu geben. Wieder Stabilität, Aufbau, Zweckmäßigkeit [...] Kontrolle über Strich und Form wird wieder eingeführt – Nicht mehr handelt es sich darum, expressionistische Seelentapeten bunt auf die Leinwand zu zaubern – Die Sachlichkeit und Klarheit der Ingenieurszeichnung ist ein besseres Leitbild als das unkontrollierbare Geschwafel von Kabbala und Metaphysik und Heiligenekstase.“²¹⁶

Georg Schrimpf übernahm die Formenwelt Carràs in seinen Arbeiten und der Italiener nahm ihn auf, „in die Schar jener Maler, die darum kämpfen, in Europa wieder eine mystische Malerei zu schaffen, die nicht rückwärtsgewandt, sondern vom Geist der Zeit durchdrungen ist.“²¹⁷ Durch die Orientierung an Carràs „Italianità“ gewannen Schrimpfs pastorale Landschaften in

²¹³ Worringer 1925, S. 1165ff. Vgl. Kat. Ausst. Paris 1981, S. 88–92.

²¹⁴ Zit. nach Maur 1987, S. 11.

²¹⁵ Ebd., S. 16.

²¹⁶ George Grosz, Zu meinen Bildern, in: *Kunstblatt*, 5, 1921, S.14.

²¹⁷ Maur 1987, S. 20. Carrà publizierte 1924 eine Monografie über Schrimpf im Verlag Valori Plastici.

den zwanziger Jahren eine blockhafte Solidität und die Darstellung der Mutterschaft erhielt die melancholische Anmut, die auch Severinis Bilder dieser Jahre auszeichnen (Abb. 45).

Moderne und Tradition waren für Carrà kein unüberwindbarer Dualismus, sondern bedingten einander als zwei Seiten einer Medaille: Er bezeichnete sich als Revolutionär und Traditionalist.²¹⁸ Die Arbeiten *Töchter des Loth* (1919) und *Pinie am Meer* (1921) vereinen Anknüpfungen an die religiöse Kunst des Trecento mit zeitgenössischen Gestaltungsfragen (Abb. 51, 52). Der Titel *Töchter des Loth* weist auf eine biblische Szene des Alten Testaments hin, die ikonografisch nicht sichtbar wird. Die Gestik wirkt erstarrt, die Figuren unbewegt und verschlossen, allem Gefühlhaften und Momentanen entzogen. Carrà erzeugt eine neue geheimnisvolle Bedeutungsebene und verleiht den Figuren die „neue Wesenheit“, die er als Ziel seiner Kunst formulierte.²¹⁹ Die „geistige Atmosphäre“, die den Dingen ihre Zufälligkeiten entzieht und ihnen einen absoluten Wert verleiht, sah er bei Giotto und danach nur bei Uccello, Masaccio und Piero umgesetzt.²²⁰ Ihr Verzicht auf narrative Elemente bei gleichzeitiger Betonung der plastischen Werte erzeuge jene „magische Stille“ der „Urformen“, durch die der plastische Künstler „zeitlose“ Werke schaffe – „sub specie aeternitatis“.²²¹

Die Vorbildstellung Giottos als Quelle mystischer Offenbarung betonte Carrà schon 1916 in seinem Artikel *Parlata su Giotto*, den er in der Kulturzeitschrift *La Voce* publizierte. Er würdigte Giotto als Inbegriff des Magischen, der den modernen Menschen zur Kontemplation und schließlich zur Erleuchtung führe. Uccello beschrieb er als rationalen Gegenpol, der den sachlichen Konstrukteur verkörpere.²²² Carrà verstand sich in dieser Tradition als Künstler-Konstrukteur, verkörpert als Ingenieur. *Die Geliebte des Ingenieurs* (1921) wird zum Symbol für die „magische“ Verehrung der rationalen Welt: „L'ingénieur, inspiré par la loi d'économie et conduit par le calcul, nous met en accord avec les lois de l'univers“ (Le Corbusier (1923). Abb. 53).²²³

In einem undefinierten Raum, in der Tiefe des Horizonts verschwindend, befindet sich ein plastischer Profilkopf, der auf einem langgestreckten Hals ruht. Ein tief gelegener Betrachterstandpunkt erzeugt die monumentale Wirkung des Kopfes vor dem sich in der Tiefe verlierenden Hintergrund. Ein diffuses, grüngelbes Licht fällt auf Kopf und Wand, an der Winkelmaß und

²¹⁸ Carrà 1945, S. 237.

²¹⁹ Ebd., S. 139.

²²⁰ Syre 1988, S. 66-67.

²²¹ Vgl. Carlo Carrà, *Il quadrante dello spirito*, in: Valori Plastici, 1, 1, 1918/1919. Alberto Savinio, *Primi saggi di filosofia delle arti*, in: Valori Plastici, 3, 2, 1921, S. 27.

²²² Carrà, C., 1916, S. 119. Carràs Artikel *Paolo Uccello costruttore* erschien ebenfalls 1916 in *La Voce*.

²²³ Kat. Ausst. Mailand 2004, S. 86. Roh 1925, S. 65ff.

Zirkel – Messgeräte des Ingenieurs – als Hommage an die Mathematik zu lesen sind. Das Arrangement des Stilllebens und die geschlossenen Augen zeigen einen Ist-Zustand, der kein narratives „davor“ oder „danach“ erkennen lässt. Carràs *Geliebte* ist die Abstraktion der *Battista Sforza* (Abb. 12). Das strenge Profil vor der Landschaft Urbinos bietet ein Spiel aus Nah- und Fernsicht, das den Blick in die Unendlichkeit öffnet und eine neue Umsetzung in der Pittura metafisica erhält. Roberto Longhi stellte Carrà in die Tradition Pieros und der Postimpressionisten, betonte aber gleichzeitig die Innovation seines Freundes:

„E [...] il nome di Seurat che, dopo quello di Cézanne, riaffiora con più insistenza a proposito del nostro pittore. [...] In effetto, al pari di Cézanne e di Seurat, anche Carrà [...] è un ‚solidificatore dell’impressionismo‘, un dominatore del vecchio ‚motivo‘, un ricostruttore del linguaggio pittorico [...] mentre Seurat dopo aver calibrato e rettificato volumi e spazi come un Piero rinato, l’imbotta poi di polvere da sparo versicolore, di cruschello ‚divisionistico‘, di grana litografica, e cade, sia pur da grande, in un esanime scientismo; Carrà s’apre una strada diversa e rifiutandosi di riassumere quei precedenti come sufficienza di tecnica sistematica, li riscopre poeticamente come brani, giunture ed accenti da comporre in un canto che ha da trovare il suo tono in una inclinazione dell’animo.“²²⁴

6.3 GUSTAV HARTLAUB UND DIE NEUE SACHLICHKEIT

Der Kunsthistoriker Gustav Hartlaub (1884–1963) hob 1919 den Aspekt der „Primitivität“ in der modernen Kunst hervor, den er nicht als „nachahmende Schwäche“, sondern als „Gefühl der Wahlverwandtschaft“ verstand.²²⁵ Die von Westheim 1922 gestellte Frage nach einem neuen Naturalismus beantwortete er mit der Ausdifferenzierung zweier Flügel:

„Ich sehe einen rechten, einen linken Flügel. Der eine konservativ bis zum Klassizismus, im Zeitlosen Wurzel fassend, will nach soviel Verstiegheit und Chaos das Gesunde, Körperlich-Plastische in reiner Zeichnung nach der Natur, vielleicht noch mit Übertreibung des Erdhaften, Rundgewachsenen wieder heiligen. Michelangelo, Ingres, Genelli, selbst die Nazarener sollen Kronzeugen sein. Der andere linke Flügel, grell zeitgenössisch, weit weniger kunstgläubig, eher aus Verneinung der Kunst geboren, sucht mit primitiver Feststellungs-, nervöser Selbstentblössungssucht Aufdeckung des Chaos, wahres Gesicht unserer Zeit.“²²⁶

²²⁴ Zimmermann 1995, S. 285–286.

²²⁵ Hartlaub 1919, S. 75.

²²⁶ Westheim 1922, S. 389–393, Abb. S. 391–392.

Als Direktor der Mannheimer Kunsthalle setzte sich Hartlaub für die neue Kunstrichtung ein und stellte 1925 über hundert Werke der Gegenwartskunst aus. Der programmatische Titel der Schau – „*Neue Sachlichkeit*“ *Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* – wurde namensgebend für die Kunstströmung, die zuvor in Abgrenzung zur abstrakten Malerei als „nachexpressionistisch“ oder „neoklassizistisch“ beschrieben wurde.²²⁷ Die Schnittmenge der klassizistischen und veristischen Werke war das Merkmal der Gegenständlichkeit und die Rückkehr zu den klassischen Genres Vedute, Stillleben und Portrait. Für die Malerei wurde die frontale Statik und ein Fehlen psychologischer Durchdringung ebenso stilbildend wie die zurückhaltende Farbigkeit und der glatte Auftrag ohne Duktus oder Zeichen von Anteilnahme des Malers. Während die „Veristen“ um Georg Scholz und Otto Dix „das Gegenständliche aus der Welt aktueller Tatsachen“ generierten, suchten die „Klassizisten“ um Georg Schrimpf und Alexander Kanoldt den „zeitlos-gültigen Gegenstand“.

6.3.1 ALEXANDER KANOLDT

In Kanoldts kubischem Stil mit seiner klaren, präzisen und plastischen Gestaltung erkannte der Kunstkritiker Wilhelm Hausenstein „eine konstruktive Planung in der Ordnung der Dinge“.²²⁸ Kubisch-kristalline Gestaltungen der Landschaftsansichten von Olevano und Subiaco zeugen von Kanoldts Auseinandersetzung mit Cézanne (Abb. 54–56).²²⁹ Neben den Landschaften nehmen auch die Stillleben, in denen sich die Körperlichkeit der Gegenstände zu kompakter Dinglichkeit festigt, eine zentrale Rolle in Kanoldts Werk der 1920er-Jahre ein. Zu den bevorzugten Sujets gehören Topfpflanzen wie Gummibäume und Kakteen, die durch ihren „gedämpften, glatten Farbauftrag an Stille und magisch anmutendem Dingwert“ gewinnen (Abb. 57).²³⁰ Niklaus Stoecklin abstrahierte die „magischen Dingwerte“ in seinem Bild *Die drei Körper* (1927) in glattem Farbauftrag zu Kugel, Würfel und Kegel mit metallisch-kristalliner Wirkung (Abb. 58). A. Wortmann verglich die Kakteenbilder mit der Architektur und den geometrischen „Urformen“:

²²⁷ 14.6.–13.9.1925 in der Städtischen Kunsthalle Mannheim. Der Katalog ist 1988 als Nachdruck mit zehn Abbildungen neu erschienen.

²²⁸ Michalski 1992, S. 84.

²²⁹ 1933 zierte die Lithografie *Olevano* den Ausstellungskatalog *Neue Deutsche Romantik* der Kestner-Gesellschaft Hannover. Auf der Mannheimer Ausstellung war Kanoldt mit 15 Werken und einer Abbildung vertreten, (Kat. Nr. 53) *Olevano I* von 1924 mit dem Vermerk „unverkäuflich“.

²³⁰ Michalski 1992, S. 85.

„Sind die Kakteen nicht pflanzliche Kristalle, lebendige Architektur? Kugel und Walze, Mass und Zahl? [...] Ist unsere neuerwachte Liebe zu den abstrakten, geometrischen Pflanzen nicht zu vergleichen unseren Mühen um die Gestaltung des Raumes aus Urformen des Begrenztseins, Kugel und Würfel [...] Wir sind des Schweifenden und Launenhaften müde. Wir wollen das Gesetz. Denn der Sinn des Menschseins ist der Wille zur Gestalt, zum Kosmos, dessen Sinnbild der Kristall ist. Kristallhaft ist die Gestalt der Pflanzen.“²³¹

6.3.2 KAY NEBEL

Auf der Mannheimer Ausstellung wurden neben den Protagonisten Kanoldt und Schrimpf auch Künstler ausgestellt, die heute kaum mehr bekannt sind, wie der Kasseler Maler Kay Nebel, den Franz Roh als markanten Vertreter der neuen Richtung präsentierte.²³²

Mit sechs Werken war Nebel in Mannheim überdurchschnittlich vertreten.²³³ Im Katalog zur Ausstellung ist das Gemälde *Mädchen auf dem Balkon* (1923) wiedergegeben (Abb. 59). Karl Arndt, der 1975 die einzige Monografie über den Künstler verfasste, bezeichnete das heute zerstörte Bild als „einen Höhepunkt im Schaffen Nebels und darüber hinaus als ein Hauptwerk der deutschen Malerei der zwanziger Jahre überhaupt“.²³⁴

Der Blick des Mädchens, das mit einem Tablett auf den Balkon tritt, scheint undurchdringlich in einem vollkommen unbewegten Gesicht. Die gesenkten Augenlider schaffen eine unüberwindbare Distanz zum Betrachter. Unbewegtheit und Verslossenheit, Monumentalität und voluminöse Blockhaftigkeit wurden stilbildend für Nebels Wandmalerei. Vorlagen fand der Künstler in den Fresken der Primitiven, die er 1912 in Italien studierte.²³⁵ In seinem Zyklus, den er 1925 für das Schleswiger Kreishaus schuf, suchte er die Farbwirkung der frühen italienischen Wandmaler zu erzielen, modifizierte aber ihre Technik: „[...] ich bin begeistert, ich werde genau ein herrliches Fresko der Alten herausbekommen.“²³⁶

²³¹ Metken 1981, S. 108.

²³² Roh 1924, S. 10.

²³³ 77. *Renner und Bauernpferd* (1923), 78. *Schwarzwald* (1924), 79. *Mädchen auf dem Balkon* (1923), 80. *Mädchen auf der Treppe* (1922), 81. *Mädchen der Altstadt* (1923), 82. *Der Blinde* (1923).

²³⁴ Arndt 1975, S. 48.

²³⁵ Ebd., S. 34. In Nebels Nachlass befinden sich Alinari-Fotos, die er in Italien erwarb.

²³⁶ Ebd., S. 25. Er führte die Fresken, die Szenen aus dem bäuerlichen Leben der Region zeigen nicht „al fresco“, sondern „al secco“ aus.

6.4 FRANZ ROH UND DER MAGISCHE REALISMUS

Während Hartlaub den Begriff der Neuen Sachlichkeit fand, fasste der Kunstkritiker Franz Roh (1890–1965) die neue Strömung unter das Schlagwort des Magischen Realismus. Mit seinem Buch *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus, Probleme der neuesten europäischen Malerei* legte Roh 1925 eine umfassende Analyse der Gegenwartskunst vor. In dialektischen Begriffspaaren arbeitete er die Unterschiede zwischen dem Expressionismus und der neuen Kunstrichtung heraus.²³⁷ Wölfflins *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* dienten ihm als Vorlage, die er als ehemaliger Schüler und Assistent Wölfflins aus erster Hand kannte.

Während sich der Expressionismus durch religiöse und transzendente Themen auszeichnete, sah Roh die neue Malerei gerade durch die Abwesenheit dieser Motive und eine Hinwendung zu einer „innig irdischen“, „weltfrommen Art“ gekennzeichnet: An die Stelle der Gottesmutter trat „die Reinheit eines Hirtenweibes auf der Flur“.²³⁸ Nicht das expressive „zuckende Leben“, „die lodernde Begeisterung“ sollten dargestellt werden; man suchte nach einer „wahrhaft machtvollen Existenz“, die „besonnen“ und „ehern“ erschien. Die Raumauffassung des Quattrocentos, mit seinem „stillen Gegensatz zwischen Flächenbreitung und Tiefenführung“ wurde ein bevorzugtes Gestaltungsmittel: Mit der Kontrastierung von Nah- und Fernsicht erzielten Maler wie Sandor Bortnyk und Niklaus Stoecklin eine räumliche Tiefenwirkung, die im Gegensatz zu Pieros zentralperspektivisch dargestellten *Geißelung Christi* subtil verzerrt wurde (Abb. 60–63).

Das Statische, Unbewegte wurde zur Erzeugung einer „Gehaltenheit höherer Potenz“ genutzt. Spannung sollte nicht mehr an eine expressive Bewegtheit gebunden sein, sondern haften „an jener kalten Macht der Regungslosigkeit, der ehernen Entzogenheit aus allem Flusse“. Die Abkehr von den formauflösenden Kunstrichtungen und die Hinwendung zur Ordnung – „aus rasendem Sturme zur unheimlichen Windstille“ – stellte für den Kunstkritiker die „merkwürdigste Umkehr der gesamten neueren Geistesgeschichte“ dar und veranlasste ihn zu der rhetorischen Frage, *Ob ein statischer Stil in unsere Zeit passe:*

²³⁷ Roh 1925, S. 119–120.

²³⁸ Ebd., *Die neuen Gegenstände*, S. 24ff.

„Diese neuen Italienfahrer haben, wie um 1650 die Claude, Poussin, Both, Berchem, Hackaert, wie vor hundert Jahren die Klassizisten und Nazarener einen neuen Typus nordischer Italien-Interpretation aufgestellt und die Art geprägt, wie die junge Generation für einige Zeit das klassische Land empfinden wird.“²³⁹

Roh machte deutlich, dass eine Rückkehr zu traditionellen Gestaltungsmethoden keinen Rückschritt im Künstlerischen bedeuten musste, da der „Aktualitätswert“ eines Werkes nicht an die Neuheit des Stils gebunden sei, sondern an das jeweilige „Bedürfnis des Zeitalters“:

„So kann bekanntlich eine frühere Kunst aktueller sein als die des Tages selber, wenn jene den seelischen Bedürfnissen der Vorgeschrittenen stärker entspricht als die Kunst eigener Zeit. Wobei man dann erwarten kann, dass sich die Kunst der Gegenwart nach jener älteren hin entwickeln wird.“²⁴⁰

Nach der Abstraktion mussten demnach die Stile an Aktualität gewinnen, „die möglichste Statik, Sachschärfe, taktile Härte, Regungslosigkeit der Figuren und geometrische Spannung enthielten“:

„Konrad Witz, Piero della Francesca, Mantegna; Carpaccio, der wie wenige altniederländische Ausführlichkeit der Dingbezeichnung mit altitalienischer Geometrie verband, Pacher und andere Maler jener Zeit wurden jetzt nicht nur von Ferne geschätzt, sondern zum lebhaften Vorbild genommen, nicht minder die Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts.“²⁴¹

6.4.1 ANTON RÄDERSCHIEDT

Die Ausdruckskraft des „absolut Unbewegten“ kennzeichnet das Werk Anton Räderscheidts. „Im regungslos Erstarrten, wo der Mensch wie ein Gefäß versteinert steht“, fand Roh die existenzielle Frage gestellt: „Was ist Leben überhaupt?“²⁴²

Räderscheidt übertrug die Frage auf die Darstellung der Einsamkeit in der Paar-Beziehung zwischen Mann und Frau. In typisierten Selbstdarstellungen zeigte er seine Auffassung vom Mann als Einzelgänger, narrativ isoliert von seiner Frau und Malerkollegin Marta Hegemann.²⁴³

²³⁹ Ebd., S. 70ff.

²⁴⁰ Ebd., S. 100ff.

²⁴¹ Vgl. Carl Wolfgang Schürmann, *Rückgriffe auf die ältere Kunst*, in: Kat. Ausst. Stuttgart 1971, S. 21–24.

²⁴² Roh 1925, S. 128–129.

²⁴³ Ebd., S. 120.

Die Bilder *Haus Nr. 9* – 1925 auf der Mannheimer Ausstellung zu sehen – und *Rasenbank* (1921) zeigen das Paar vor dem anonymen Hintergrund eines leeren Straßenbildes und einer unbelebten Architektur, die Räderscheidt von den italienischen Metaphysikern übernahm (Abb. 64, 65). Durch die Zeitschrift *Valori Plastici* war Räderscheidt mit ihrer Bildwelt in Kontakt gekommen: „Stärkster Eindruck überhaupt von Chirico und Carrà“.²⁴⁴

Wie Carràs *Metaphysische Muse* (1917) hält auch Räderscheidts *Tennisspielerin* (1926) Schläger und Ball zum Aufschlag bereit (Abb. 66, 67). Beide Künstler platzieren ihre Spielerinnen im Bildvordergrund, lassen sie die gesamte Bildhöhe einnehmen und verleihen ihnen damit die Monumentalität, die auch die Atelierbilder *Maler mit Modellpuppe* und *Selbstbildnis* (1928) auszeichnet (Abb. 68, 69). Die Rollenverteilung wird subtil durchmischt, indem sich der Maler einmal den Gesichtszügen der Modellpuppe anpasst, einmal der skizzierten Frau seine Gesichtszüge verleiht. Während das *Selbstbildnis* Maler und Werk auf Augenhöhe zeigt, stellt das Bild *Maler mit Modellpuppe* den Künstler in überragender Position dar. Mit festem Stand und ausgebreiteten Armen greift er die Puppe am Hals, deren gesenkter Arm die Position Räderscheidts bildlich verdoppelt und eine Dynamik in die unbewegte Szenerie bringt. Die „Zylindrisierung“ des Mannes verglich Roh mit einem „dunklen Maschinenkolben“:

„Und unmerkliche Stilisierung etwa der Füße und Hände lassen das Weib beinahe ein Fremdwesen werden. Dass manches mit gewissem Schematismus erkaufte ist, mag zugestanden werden, doch bleibt reizvoll, wie hier „warmes Leben“ mal gekältet, direkte Wirklichkeit restlos geometrisiert wurde. (Man spürt deutlich, dass der Künstler zuvor durch die abstrakteste Malerei hindurchgegangen war.)“²⁴⁵

Der „maschinenhaften Präzision des Komponierens“ entnahm er, „dass Räderscheidt von einer Art Konstruktivismus ausging“, dessen Spannungsverhältnis zum Verismus in einmaliger Weise aufgehoben wurde.²⁴⁶

„Diese Arbeiten ziehen alle Schleier von der Wirklichkeit. Ohne kompositionelle Floskeln, Verbindlichkeiten und Verbindungen werden die Körper in den Hohlraum gestellt, tastbar bis ins Einzelne, regungslos, einsam in kahler Unendlichkeit. So ragen sie wie aus Metall gegossen, bewegungslos geschient, wie Pfeiler eingespannt zwischen

²⁴⁴ Kat. Ausst. Paris 1981, S. 22.

²⁴⁵ Roh 1930, S. 103.

²⁴⁶ Franz Roh nennt Räderscheidt in seinem Artikel *Zur jüngsten niederrheinischen Malerei* 1926 im *Kunstblatt* und bildet die heute verschollenen Werke *Rasenbank* und *Maler und Modell* ab. Roh 1926, S. 363–368. Das Gemälde *Rasenbank* befand sich 1926 im Wallraf-Richartz-Museum, seit 1937 gilt es als verschollen. Der Verbleib von *Maler und Modell* von 1926 ist ebenfalls ungeklärt. Siehe Dissertation Nentwig 2011.

Himmel und Erde. Eine Rasenfläche wird zur Metallplatte, bis in letzte Fernen des Horizonts ausgespannt, schweigende unendliche Erstreckung. Die Menschen, jeweils sind Paare dargestellt [...], harren in sich selber, auch hier keine verschmelzende Bewegung. Etwas von ewiger Gefesseltheit alles menschlichen Daseins überhaupt.“²⁴⁷

6.4.2 AUGUST SANDER – ANTLITZ DER ZEIT

Die von Franz Roh beschriebenen Merkmale der neuen Malerei dominierten in den 1920er-Jahren auch das Medium der Fotografie. Dinge und Figuren wurden detailscharf erfasst und isoliert dargestellt. Die angestrebte Nah- und Fernsicht mit gleichbleibender Objektschärfe in der Tiefenstreckung konnte durch die Fotografie jedoch nicht umgesetzt werden. 1929 publizierte Roh den Bildband *Foto-Auge. 76 Fotos der Zeit*, der eine Auswahl neusachlicher und avantgardistischer Fotografie dokumentierte und das Medium als Kunstform präsentierte.

August Sander nutzte das neue Medium, um ein Portrait der Menschen im Spiegel der Weimarer Republik zu zeichnen. Das umfangreiche Projekt konnte nur in einer kurzen Fassung umgesetzt werden und erschien ebenfalls 1929 unter dem Titel *Antlitz der Zeit – 60 Fotos deutscher Menschen*.²⁴⁸

Sander interessierte sich für die beruflichen Identitäten der Menschen, weniger für die persönlichen. Arbeiter und Intellektuelle repräsentierten auf gleiche Weise ihren Stand mit entsprechenden Attributen am Arbeitsplatz. Räderscheidt portraitierte Sander gleich mehrfach. In seinem Malerportrait von 1926 inszeniert Sander den Künstler und seine Frau Marta in einer Enface/Profildarstellung, die die Maler der Neuen Sachlichkeit ebenso wie Piero als räumliches Gestaltungsmittel nutzten (Abb. 70). Ein Vergleich mit Wilhelm Schnarrenbergers *Selbstbildnis mit Elfriede* von 1922 und Grethe Jürgens *Frisierpuppen* von 1927 zeigt die Vorliebe für das antinarrative Arrangement (Abb. 72, 73). Auch die 1927 erschienene Piero-Monografie von Roberto Longhi gibt fotografische Ausschnitte aus den Werken Pieros wieder, deren Bildinszenierung auf die reziproke Wirkung von vergangener und gegenwärtiger Kunst hinweist (Abb. 71).

Die alternierende Darstellung von Profil/Enface bzw. Profil/Dreiviertel lässt sich nicht nur in zahlreichen Doppelportraits der Neuen Sachlichkeit finden. In Gruppendarstellungen wie

²⁴⁷ Roh 1926, S. 366.

²⁴⁸ Vorwort von Alfred Döblin. Walter Benjamins *Kleine Geschichte der Photographie* setzte sich mit dem Projekt auseinander und war 1931 in drei Folgen in der *Literarischen Welt* erschienen, bevor es die Nationalsozialisten 1934 beschlagnahmten. Vgl. Molderings 2004, S. 443–460.

Schnarrenbergers *Die Freunde* oder *Großes Familienbild* wird zugunsten des Unbewegten auf Blickkontakte ebenso verzichtet wie in Wilhelm Schadows *Freundschaftsbild* von 1815 (Abb. 74–76). Die daraus resultierende „eiserne Objektivität“ erfasste Ubaldo Oppi symbolisch in *Die drei Chirurgen* (1926), als Sinnbild des modernen Malers, der rein sachlich und scheinbar emotional völlig unbeteiligt die Bildaussage generiert (Abb. 77, 78).²⁴⁹ Oppis Dreiergruppe variiert das Motiv, das Piero im Vordergrund seiner *Geißelung Christi* darstellte: die Personengruppe scheint mimisch und gestisch im Austausch zu stehen, ihre Blicke begegnen sich jedoch nicht. Durch das romanische Stilmittel der Isokephalie vereinheitlicht Piero die Gruppe durch gleiche Größendarstellung im Raumgefüge und verleiht dem Bild somit zusätzlich Ruhe. Auch hier wirkte Longhis fotografischer Ausschnitt sinnstiftend und förderte die moderne Interpretation des Quattrocentisten.

6.4.3 FRITZ LANG – METROPOLIS

Die malerische und fotografische Bildgestaltung prägte wie die politischen und gesellschaftlichen Hintergründe den Film der 1920er-Jahre. Fritz Langs (1890–1976) monumentales Science-Fiction-Drama *Metropolis* ist das herausragende Beispiel für die künstlerische Umsetzung im neuen Medium: Der Regisseur thematisierte die soziale Ungleichheit einer Zweiklassengesellschaft, in der die gesellschaftliche Oberschicht sinnbildlich in der „Oberstadt“ lebt, während die arbeitende Unterschicht in der „Unterstadt“ haust.²⁵⁰ Das futuristische Maschinenideal wird zum Albtraum, in dem die Gefahr des Untergangs durch eine Maschinenherrschaft droht. Durch die Überwindung der Spaltung der Klassen kann die Gefahr schließlich abgewendet werden.

Wie Sanders *Menschen des 20. Jahrhunderts* machte auch Langs Film auf die sozialen Umstände der Weimarer Zeit aufmerksam. Motive der Neuen Sachlichkeit, Bilder der Arbeiterschicht, Maschinen und der Manichino wurden filmisch inszeniert und religiös aufgeladen: Die Protagonistin Maria wird zur „Heiligen der Unterdrückten“, die sich mit ausgebreiteten Armen vor ihre Schützlinge stellt (Abb. 79). Die Anführerin der Arbeiterschicht wird symbolisch zu einer Schutz-

²⁴⁹ Vgl. auch das Bild *Operation* von Christian Schad von 1929 im Münchner Lenbachhaus. Fluck 1994, S. 150ff. Der Künstler Gerhard Merz vermutete, dass ein Zettel mit der Aufschrift „Frau und Kinder erschlagen“, den man Piero während der Arbeit hineinreichte, vermutlich keine Auswirkungen auf das weitere Schaffen des Quattrocentisten gehabt hätte. „Schönheit, stumm und leer. Gerhard Merz über Piero della Francesca und die Kunst der Moderne“, www.welt.de/print-welt/article510881/Schoenheit_stumm_und_leer.html

²⁵⁰ Deutschland 1925/26.

mantelmadonna, die von ihrem Widersacher als Maschinenmensch kopiert wird (Abb. 80). Als Manichino thront die Maschine in frontaler Statuarik auf einem Sitz, umgeben von Kabeln die einen Mantel andeuten. Lichtkreise umhüllen den Apparat und verleihen ihm ein sakrales Antlitz.

Langs religiöse Aufladung der nüchternen Gegenwart bildet ein dialektisches Spannungsverhältnis zu Pieros christlichen Bildwelten, die in der Moderne profanisiert werden (vgl. Kap. 9.3). Durch den Kontakt zu Maurice Denis, bei dem Lang 1913 in Paris studierte, könnte der Regisseur auf Piero aufmerksam geworden sein, der wenige Jahre später sein Revival feiern wird: In einer Zeit, die Bernard Berenson als *over-expressive* bezeichnete, hätten die bewegten Bilder aus dem Kino und die illustrierten Massenmedien die Sehnsucht des Betrachters nach dem Ruhigen, Unexpressiven befeuert, für die Pieros Werke den idealen Ort der Kontemplation boten.²⁵¹

²⁵¹ Berenson 1954, S. 6–7.

VON DER KUNSTWISSENSCHAFT ZUR BILDWISSENSCHAFT: METHODENDISKUSSSIONEN IM 19., 20. UND 21. JAHRHUNDERT

„Und die alte Kunst ist oft neuer als die neue“²⁵²

(Christian Schad)

7. INTERFERENZEN VON KUNSTHISTORIOGRAFIE UND ÄSTHETIK IM 19. JAHRHUNDERT

Als Max Liebermann einen Kunsthistoriker nach seiner Meinung über die Gegenwartskunst der französischen Impressionisten fragte, sagte dieser: „Davon verstehe ich nichts, ich kenne nur alte Kunst.“ Liebermann entgegnete: „Ich dachte, Sie seien Kunstkenner, aber Sie treiben wohl nur Warenkunde.“²⁵³

Bis ins 19. Jahrhundert wurde Kunstgeschichte ausschließlich als historische Disziplin verstanden, deren Forschungsobjekte der Vergangenheit entsprangen. Mit der Wissenschaftswendung wurden Parteilosigkeit und historische Distanz zur Voraussetzung adäquater Erkenntnis erhoben.²⁵⁴ Im „Siegeslauf der absoluten Faktizität“ galt das bloße Zusammentragen der Fakten als wissenschaftliche Leistung.²⁵⁵ Unter dieser Prämisse konnte die Kunst der eigenen Gegenwart nicht erfasst werden. Zeitgenossenschaft stellte ein strukturelles hermeneutisches Problem dar, das die Aufnahme von Gegenwartskunst in das kunsthistorische Curriculum untersagte.

Mit der Entwicklung des formalistischen Ansatzes verschob sich der Fokus von der Künstlerbiografie und Historiografie schließlich auf die ästhetische Wahrnehmung des Betrachters und damit auf einen aktiven Erfahrungsbegriff. Wegbereiter war der Jurist und Kunstmäzen Konrad Fiedler (1841–1895), der seine Ideen im Austausch mit seinen Künstlerfreunden Hans von Marées und Adolf von Hildebrand entwickelte. Mit der Schrift *Der Ursprung der künstlerischen Thätigkeit* stellte Fiedler 1887 seine Theorie des reinen Sehens vor, die eine Betrachtung der ästhetischen Qualitäten der Kunst ermöglichte, losgelöst von erzählerischem Wert und normativer Schönheit. Die Befreiung der Kunst von einer normativen Ästhetik führte zu der Er-

²⁵² Kat. Ausst. Zürich 1997, S. 155.

²⁵³ Tietze 1925, S. 9. Erst seit den 1970er-Jahren sollte an den deutschen Universitäten eine Hinwendung zur Gegenwartskunst stattfinden, unter dem akademischen Vorreiter Max Imdahl. Seit den 1980er-Jahren etablierten die Museen auch Galerien für zeitgenössische Kunst.

²⁵⁴ Sedlmayr 1958; Krieger 2008, S. 8–9; Locher 2001, S. 52.

²⁵⁵ Hermand 1965, S. 1–3.

kenntnis, dass die Kunst in der Auseinandersetzung des Künstlers mit der Realität begründet sei und somit eine „produktive Kontemplation“ des Betrachters ermöglichen konnte. Der „unverstellte Blick“ förderte die Vorliebe für die „décadence“: Die sogenannten Verfallsepochen – Spätantike, Mittelalter und Barock – wurden unter formalistischen Maßstäben als „Geschöpfe eines künstlerischen Geistes“ neu bewertet.²⁵⁶ Alois Riegl bestimmte den „rein künstlerischen Charakter“ der Denkmäler in seiner *Spätrömischen Kunstindustrie* als „Umriss und Farbe in Ebene und Raum“.²⁵⁷

Die Frage nach der Form und dem Gefühl, das Kunst im Betrachter auslösen kann, beschäftigte bereits die Kunsthistoriker Robert Vischer (1847–1933) und August Schmarsow (1853–1936). Sie regten die Suche nach einer „Wesensbestimmung“ der Kunst an und gingen in ihrer Argumentation von einem unmittelbaren, unverstellten, Zeiten übergreifenden Zugang zur Kunst aus.²⁵⁸ Damit schufen sie die Grundlage für die Neuentdeckung Pieros, der durch überzeitliche Vergleiche greifbarer schien.

Mit seiner Promotionsarbeit *Über das optische Formgefühl* tat sich Vischer 1872 als Pionier auf dem Gebiet der ästhetischen Einfühlungstheorie hervor und definierte das Kunstwerk als Produkt eines lebenden Menschen mit Fantasie und Gefühl.²⁵⁹ In seiner Habilitationsschrift *Luca Signorelli und die italienische Renaissance: eine kunsthistorische Monographie* machte Vischer 1879 deutlich, dass Piero eine umfangreichere Darstellung benötige, „als sein künstlerisches und wissenschaftliches Wirken noch lange nicht genug bekannt und geschätzt ist“.²⁶⁰ Er bemühte anachronistische Vergleiche, um das „Wesen“ der Werke zu bestimmen: Piero sei ein „derber Realist“, sein Gesichtstypus ein „afrikanischer mit starken Backenknochen und dicken Lippen“, der ihm „als einen in seiner Umgebung völlig fremdartigen, um ein Jahrhundert wenigstens vorausschreitenden Geist“ erscheint.²⁶¹ In August Schmarsows Monografie *Melozzo da Forlì* (1886) wird aus Vischers „derbem Realisten“ ein „Vorläufer des modernen Verismus“: „Ich kenne keinen seiner Landsleute, den der modernste Verismus mit solchem Recht als Vorläufer verehren könnte, als Piero de’ Franceschi“.²⁶²

²⁵⁶ Vöge 1894, Einleitung, XXff.

²⁵⁷ Riegl 1901, Einleitung, S. 4.

²⁵⁸ Bushart 2006, S. 566.

²⁵⁹ Vgl. Gaier 2010.

²⁶⁰ Vischer 1879, S. IV.

²⁶¹ Ebd., S. 66.

²⁶² Schmarsow 1886, S. 315.

Richard Muther (1860–1909) sah in Piero ebenfalls einen Vorläufer des Impressionismus. In seiner einflussreichen *Geschichte der Malerei* widmete er sich im ersten Band über das Mittelalter Piero als dem „ersten Realisten“ Umbriens und manifestierte, er sei „überhaupt der größte all jener suchenden Geister, die durch ihre wissenschaftlichen Experimente die Grammatik der modernen Malerei schufen, hat sich Probleme gestellt, die auf lange hinaus, bis in unsere Tage die Welt beschäftigten.“

„Kaum zwanzig Jahre sind vergangen, seit die Freilichtmalerei in das Kunstschaffen der Gegenwart eingriff. Man wollte die Dinge darstellen, in ihrer atmosphärischen Hülle, umflossen von Licht und Luft, wollte nicht mehr die Lokalfarben malen, sondern die bewegende Kraft des Lichtes, unter der jedes Ding jeden Augenblick seine Farbe wechselt. Die Tätigkeit Piero della Francescas bestätigt das alte Wort Ben Akibas. Schon vor 400 Jahren hat er das Problem der Wahrmalerei aufgeworfen, als Vorläufer der Modernsten festzustellen gesucht, in welcher Weise die Atmosphäre den farbigen Eindruck der Dinge verändert.“²⁶³

Muther interessieren nicht mehr die Künstlerbiografien oder Bildbeschreibungen, sondern der „Stil“ der verschiedenen Epochen aus der Zeitpsychologie.²⁶⁴ Er stellte fest: „Jede Epoche wählt aus der Schatzkammer der Vergangenheit für ihre Herzensbedürfnisse das aus, worin sie ihr eigenes Wesen sieht und sargt das ein, worin sie diese Verwandtschaft nicht findet.“²⁶⁵ Er versuchte Kunstwerke als „menschliche Dokumente“ zu deuten. Pieros künstlerische Äußerungen erklärte Muther mit dessen Herkunft aus dem beschaulichen Sansepolcro, abgelegen von dem dicht besiedelten Kunstzentrum Florenz, das den „Blick verstellte“, während das Tibertal und die umgebene Hügellandschaft seinen Blick „ins Unendliche“ schweifen ließen.²⁶⁶ Zur „Wesensbestimmung“ hatte Vischer bereits ethnologische Vergleiche herangezogen. Muther sprach von der „psychologischen“ Seite des Werkes, die er als „merkwürdig“ empfand und bemühte wie Vischer profane und anachronistische Bildvergleiche:

„Seine Weiber gleichen Ammen, die nur da zu sein scheinen, neuen Generationen das Leben zu geben. Während Gentiles Gestalten sehnsüchtig zum Himmel blicken, verkündet ein umbrischer Bauer nun das Evangelium, dass es eine außerirdische Unsterblichkeit nicht gibt, dass unsterblich nur das Welken und Keimen ist, der ewige Schöpfungsprozess der Natur. Die Madonna del Parto [...] ist wohl sein bezeichnendstes Werk [...]. Für Piero gibt es keine unbefleckte Empfängnis. In einer Kirchhofskapelle malt er das Symbol des Lebens, gibt die Madonna nicht

²⁶³ Muther 1899, S. 84.

²⁶⁴ Ebd., Vorwort.

²⁶⁵ Muther 1893, S. 437.

²⁶⁶ Muther 1899, S. 86.

als Jungfrau, sondern als Cybele, als die Urmutter des Menschengeschlechtes, als die Verkörperung von Zolas „la terre“. [...] Auf dem Madonnenbild von Senigallia beschäftigt ihn das Pieter de Hoogsche Problem, wie das Licht aus einem Fenster in den Raum hereinflutet und ihn bald schummeriger, bald heller durchzittert.“²⁶⁷

Die Kunsthistoriker argumentieren vor dem Hintergrund der Gegenwartskunst, auch wenn sie keine konkreten Bildbeispiele anfügen. Kommentierung und Kanonisierung von zeitgenössischer Kunst als Forschungsgegenstand wurde bis ins 20. Jahrhundert mit wenigen Ausnahmen Kunstkritikern und Ausstellungsmachern wie Carl Einstein und Julius Meier-Graefe überlassen, die eine nachhaltige Wirkung auf die Rezeption der modernen Kunst entfalteten: Meier-Graefes *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* von 1904 und Einsteins *Negerplastik* von 1915 wurden Meilensteine der modernen Kunstrezeption.²⁶⁸

Auch die Künstler übernahmen in der klassischen Moderne eine aktive Rolle in der Kunstkritik und etablierten mit dem Manifest und dem Interview neue Quellengattungen.²⁶⁹ Künstlern und Kritikern war es gleichermaßen möglich, über Vergangenes und Gegenwärtiges zu urteilen und das eine für das andere in einer „lebendigen Kunstwissenschaft“ fruchtbar zu machen. Die Alte Kunst durch die Neue Kunst zu sehen und zu entdecken wurde im 20. Jahrhundert zum System. Meier-Graefe entdeckte El Greco, Max Dvořák Tintoretto, Roberto Longhi Piero della Francesca; alle ließen sich hierbei von den Neuerungen ihrer Zeit, von Expressionismus und Futurismus, der Neuen Sachlichkeit und Valori Plastici, leiten. Longhi betonte später, dass er durch Cézanne und Seurat zur Neubewertung Pieros gelangt war und auch Dvořák machte deutlich, dass es zunächst die Künstler waren, die Tintoretto wiederentdeckten.²⁷⁰ Von ihnen übernahm Dvořák die aktualisierende „Maler-Perspektive“, die es ihm erlaubte, Pieros „Gestalten“ in ihrer malerischen Wirkung als einen „Anachronismus“ aufzufassen.²⁷¹

Erst die Moderne hatte den unverstellten Blick auf die Kunst der Vergangenheit möglich gemacht. Der Kunsthistoriker und Künstler Fritz Burger (1877–1916) konstatierte 1913 in seinem Handbuch der Kunstwissenschaft:

„Die neuere Zeit hat unseren Augen neue Erkenntnisse vermittelt, die uns auch eine andere Seite des Wesens der geschichtlichen Vergangenheit enthüllen. Die deutsche Kunst der Renaissance hat hierdurch vielleicht am meisten

²⁶⁷ Ebd., S. 89.

²⁶⁸ Die Dresdner Skulpturensammlung war das erste deutsche Museum, das 1894 in umfangreicher Weise zeitgenössische und antike Plastik ausstellte. Vgl. Knoll 1996, S. 282–287.

²⁶⁹ Krieger 2008, S. 6–7.

²⁷⁰ Aurenhammer 1996, S. 13.

²⁷¹ Dvořák 1927, S. 159ff.

neben der des Mittelalters gewonnen. Es sind Anzeichen vorhanden, dass wir zu einer andersartigen Einschätzung ihres Wertes gegenüber der italienischen Renaissance kommen, wenn wir uns abgewöhnen nach sogenannten Stilidealen jenseits aller nationalen Grenzen zu urteilen und die Fähigkeit errungen haben, innerhalb der besonderen künstlerischen Gestaltungsweise zu denken und die Sprache der Vergangenheit wie die unsrige zu sprechen.“²⁷²

Der neue Diskurs eines Denkens in Bildern im frühen 20. Jahrhundert, den die Künstler des Blauen Reiters mit ihrer vergleichenden Kunstgeschichte entscheidend prägten, findet in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts unter dem Stichwort „Iconic Turn“ eine Neubelebung.²⁷³ Aby Warburgs interdisziplinärer Ansatz gewann erneut an Bedeutung und beschäftigt die Kunst- und Kulturgeschichte bis in die Gegenwart.²⁷⁴

7.1 DIE GEGENWART DER GESCHICHTE BEI RIEGL UND NIETZSCHE

Ende des 19. Jahrhunderts hatte die Disziplin Kunstgeschichte bereits zwei Wandlungen durchgemacht: Während die Begründer das Gebiet der bildenden Kunst zunächst als chronologische Abfolge auffassten, die „von den Pyramiden bis zu den Nazarenern“ reichte, konzentrierten sich ihre Nachfolger auf die Spezialisierung, die eine spezielle Vertiefung in Einzeldenkmäler und eine kritische Quellenforschung umfasste.²⁷⁵ Zuschreibungen und Datierungen waren damit zum wesentlichen Bestandteil der Disziplin geworden, deren Resultate in Monografien festgehalten wurden. Im Fin de Siècle erkannte Alois Riegl (1858–1905) schließlich ein erneutes Interesse an universalgeschichtlichen Fragestellungen, die die spezialgeschichtliche Tendenz in den Hintergrund rückte, um „aus der Enge der Einzelercheinungen herauszustreben nach der befreienden Höhe umfassender Überblicke“.²⁷⁶

Chronologische Bestimmungen der Denkmäler innerhalb der Entwicklungsreihe wurden als unzulänglich erkannt, um das Kunstwerk in seiner Gesamtheit – seiner Wesenheit (Vischer, Schmarsow) – zu erklären.

Durch den Geschichtsforscher Max Büdinger (1828–1902) war Riegl mit der Idee der „Universalhistorie“ in Berührung gekommen. In der Festschrift für den Historiker schrieb Riegl 1898

²⁷² Burger 1913, Vorwort.

²⁷³ Boehm 1994; Mitchell 1994.

²⁷⁴ Vgl. Ernst Gombrich, *Aby Warburg: an intellectual biography*, London 1970.

²⁷⁵ Riegl 1898, S. 453.

²⁷⁶ Ebd., S. 456.

über *Kunstgeschichte und Universalgeschichte*.²⁷⁷ Anhand einer Anekdote seines kunsthistorisch interessierten Hausarztes versuchte Riegl die neue methodische Fragestellung zu verdeutlichen. Der Arzt beschäftigte sich mit den theoretischen Fragestellungen einer positivistischen Wissenschaft, die er als „aussichtslosen Versuch“ sah, das „Unbeschreibliche“ beschreiben zu wollen. Die Etablierung einer kunsthistorischen Disziplin mithilfe einer aus der naturwissenschaftlichen Methodik und des kritisch-philologischen Quellenstudiums erschien ohne den Bezug zum gegenwärtigen Betrachter sinnlos. Der Arzt vertrat die Auffassung, dass „was im Rausche höchster Begeisterung geschaffen wurde“, auch in einem solchen genossen werden müsse. Der Fachfremde interessierte sich nicht für die Künstlerbiografie, die bei Studenten bis dahin als interessantestes Thema galt. Ihn interessierten die aktuell diskutierten formalistischen und für Künstler eminenten Fragen wie die Verwendung von Licht und Schatten und die überzeitlichen Vergleiche von Kunstwerken:

„[...] wenn die Porträte Rembrandts mit solchen aus der römischen Kaiserzeit verglichen wurden, wenn das Pedantisch-Quellenmässige völlig zurücktrat, der Horizont der Betrachtung ins Unermessliche wuchs, die fernabliegenden Erscheinungen durch Vergleichung zusammengebracht wurden: dann fühlte er sich angeregt, dann vernahm er unwillig den Glockenschlag der den ihn fesselnden Betrachtungen ein Ziel setzte, dann fand auch die Kunstgeschichte Gnade vor seinen Augen.“²⁷⁸

Riegl, der seit 1897 Ordinarius der Universität Wien war, betonte, dass es sich um einen fachfremden Laien handelte, der diese ahistorische Betrachtung vornahm und für die Fachwelt damit kaum von Bedeutung wäre. Und dennoch war für ihn diese Geschmacksäußerung aus dem Grunde äußerst relevant, weil es ihm „ganz symptomatisch für die modernste Entwicklung“ erschien. Die kunsthistorische Forschung, die auf die Erfassung des historischen Materials ausgerichtet war, hatte weder Fragen nach der Kunst der Gegenwart zu beantworten gesucht, noch die überzeitlichen Zusammenhänge befragt. Nun war es der Naturforscher, der „das Ferne zusammenbringen“ wollte, „ungeheure Klüfte“ nicht achtete „und doch die Wahrheit“ zu finden hoffte. Kern der Anekdote war, dass nicht nur sein Arzt so dachte, sondern „schon die meisten Laien [...] sogar die Mehrzahl der Kunsthistoriker selbst“.²⁷⁹

Nicht nur auf das Trennende sollte hingewiesen werden, das verschiedene Kunstwerke aufgrund ihrer individuellen Züge unterscheidet, sondern gerade auch auf das Verbindende „z.B.

²⁷⁷ 1925 wurde der Aufsatz in der Zeitschrift *Belvedere* Nr. 31 erneut abgedruckt.

²⁷⁸ Riegl 1898, S. 452.

²⁷⁹ Ebd.

auf die überraschende Ähnlichkeit, die zwischen gewissen Porträtgemälden des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts und solchen des 17. Jahrhunderts zu beobachten ist“. Riegl scheute anachronistische Vergleiche nicht und erklärte die grundsätzlichen Gemeinsamkeiten durch den „Schöpfer Mensch“, der nach einem „höheren Gesetz“ agiere. Für ihn bedeutete die Spezialforschung die Grundlage einer neuen, universalgeschichtlichen Betrachtung, die er trotz Zweifeln an der Umsetzungsmöglichkeit als „eigentliche Krönung der kunstgeschichtlichen Forschung“ erkannte.

In seiner Abhandlung *Der moderne Denkmalkultus – sein Wesen und seine Entstehung* untersuchte Riegl 1903 die chronologische Entstehung und die Emanzipation des Denkmalbegriffs und entwickelte sie weiter zu einem Instrument, das der Erhaltung der Vielfalt des kulturellen Erbes im Interesse der ganzen Gesellschaft dienen sollte.²⁸⁰ Um den Ursprung und Sinn der Denkmalpflege zu erforschen, griff er auf das dreiteilige Reflexionsmodell zurück, das Friedrich Nietzsche (1844–1900) bereits in den 1870er-Jahren entwickelte. Der Philosoph und Philologe kritisierte die passive Form der Erfahrung des enzyklopädischen Bildungswesens, die sich nicht an den aktuellen Lebensbedingungen orientierte. Er polemisierte gegen den Umgang mit historischem Wissen in antiquarischer Gelehrsamkeit, der keinen Bezug zur Gegenwart herstellte und kritisierte das bildungsbürgerliche Programm einer „Belehrung ohne Belebung“. Ein etabliertes Curriculum, das nicht mehr den Lebensbedingungen angemessen schien und damit „unzeitgemäß“ war, sollte auch verurteilt und überholt werden können: „Nur soweit die Historie dem Leben dient, wollen wir ihr dienen [...]“.²⁸¹

Mit den vier kulturkritischen Schriften *Unzeitgemäße Betrachtungen* formulierte Nietzsche programmatisch die grundsätzliche Polarität von Geschichte und Gegenwart. Die zweite Schrift erschien 1874 unter dem Titel *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, in der er Geschichte als wesentliches Merkmal des menschlichen Daseins definiert, das erst durch den Bezug zum aktuellen Leben Sinn erhält.²⁸² Für den Umgang mit der Historie entwickelte er ein dreiteiliges Geschichtsmodell der Denkmalpflege, das den verschiedenen Betrachtungsweisen gerecht werden sollte: Der „monumentalischen Historie“ liegt ein Ewigkeitsanspruch zugrunde, der Großes im Glauben an die Humanität – etwa den Geniekult – als ewig andauernd auffasst. Die „antiquarische Historie“ solle hingegen der Bewahrung und Verehrung des Vergangenen dienen. Als drittes Modell formulierte er die herausfordernde „kritische Historie“, die es er-

²⁸⁰ Casetti 2008, S. 111.

²⁸¹ Nietzsche 1984, S. 5.

²⁸² Krieger 2008, S. 5.

möglichen sollte, „Vergangenheit zu zerbrechen und aufzulösen“, um sich direkt am zeitgenössischen Leben orientieren zu können.

Riegl verwendete die Ausdrücke „gewollten Erinnerungswert“, „historischen Erinnerungswert“ und „Alters- und Entwicklungswert“ und unterteilte die vom Menschen geschaffenen Denkmale in Klassen: die „gewollten Denkmale“, die „historischen Denkmale“ und die „Altersdenkmale“. Die „gewollten Denkmale“ besitzen demnach den „gewollten Erinnerungswert“: Sie sollen „mit Willen ihrer Urheber an einen bestimmten Moment in der Vergangenheit erinnern“, um diesen „im Bewusstsein der Nachlebenden stets gegenwärtig und lebendig zu erhalten“.²⁸³ Der „historische Erinnerungswert“ der „historischen Denkmale“ „ruht darin, dass es uns eine ganz bestimmte, gleichsam individuelle Stufe der Entwicklung irgendeines Schaffensgebietes der Menschheit repräsentiert“.²⁸⁴ Dieser Bereich gilt den Kunsthistorikern und Wissenschaftlern, die die Lücken, welche die Natureinflüsse im Laufe der Zeit in das ursprüngliche Gebilde geschlagen haben, zu rekonstruieren, das heißt, „mit allen erreichbaren Hilfsmitteln wieder aufzufüllen“ versuchen.²⁸⁵

Die „Altersdenkmale“ entsprechen Nietzsches „kritischer Historie“ und umfassen alle vom Menschen geschaffenen Werke, ohne Rücksicht auf ihre ursprüngliche Bedeutung und Zweckbestimmung. Vom „Alters- und Entwicklungswert“ sind alle Menschen betroffen. Auch hier herrscht keine Gerechtigkeit: „wenn wir uns in jenen Fällen der Rettung früherer Meister die Rolle gerechterer Richter vindizieren, als es die Zeitgenossen der verkannten Meister gewesen wären, liegen wir falsch“, da jedes Urteil in der Gegenwart gefällt wird.²⁸⁶

Riegl betrachtete den „Alters- und Entwicklungswert“ als den modernsten, da er auf die großen Massen wirke. Er verrate Unvollkommenheit und Auflösung des Geschlossenen und werde zum Sinnbild von Werden und Vergehen: „So erblickt der moderne Mensch im Denkmal ein Stück seines eigenen Lebens und jeden Eingriff in seinen eigenen Organismus.“²⁸⁷ Der „Alters- und Entwicklungswert“ wirke befreiend und halte die Kulturgeschichte am Leben. Durch ihn sei es möglich, jedem Kulturgut, von der Volkskunst bis zur Wissenschaft, als Teil einer Entwicklung potenzielle Schutzwürdigkeit zuzusprechen, da der Mensch instinktiv entscheide, was er will und was nicht, was überlebt und was nicht. Alle gewollten und historischen Denkmäler seien zwangsläufig auch Denkmäler des Alterswertes.

²⁸³ Riegl 1903, S. 38.

²⁸⁴ Ebd., S. 29.

²⁸⁵ Ebd., S. 30.

²⁸⁶ Ebd., S. 58.

²⁸⁷ Ebd., S. 24.

Riegl erkannte eine fruchtbare Auseinandersetzung mit der Geschichte und eine wirkungsvolle Denkmalpflege in der Verbindung aller drei Betrachtungsweisen und Wertschätzungen. Er stellte fest, dass eine parallele Entwicklung zwischen der Kunst und der Kunstgeschichtsschreibung auszumachen sei, ohne diese jedoch explizit ins Verhältnis zueinander zu setzen.

7.2 FORMALISMUS UND „SEHENDES SEHEN“ BEI HEINRICH WÖLFFLIN

Wie Riegl forderte auch Heinrich Wölfflin (1864–1945) eine Abkehr von der reinen Geschichtsvermittlung und verstand die Spezialforschung als Grundlage der Kunstgeschichte. In seinen Vorlesungen wandte er sich in den 1890er-Jahren wiederholt dem 19. Jahrhundert zu und richtete die Perspektive bis in die Gegenwart.²⁸⁸ Die Suche nach Werten, die die Zeit überdauerten, war in seiner Arbeit neben das kunstwissenschaftliche Interesse getreten und zeigt sich in seinen Schriften durch zunehmende Bemerkungen zur zeitgenössischen Geschmackskultur.

Die Bildung des Geschmacks wurde zum zentralen Anliegen seiner Lehre und Forschung. Wölfflin teilte Nietzsches Forderung nach einer gegenwartsbezogenen Historie und merkte in einem Notizbuch an, dass nur dem Historiker Vertrauen zu schenken sei, „der die Phänomene der Gegenwart zu beachten und aufzunehmen im Stande ist“. Die Kunstwissenschaft könne sich nur dadurch legitimieren, dass sie auf die Bedürfnisse der Gegenwart reagiere und die Ästhetik berücksichtige:

„Das Interesse des modernen Publikums, soweit es überhaupt mit bildender Kunst Fühlung nimmt, scheint sich heutzutage wieder mehr den eigentlich künstlerischen Fragen zuwenden zu wollen. Man verlangt von einem kunstgeschichtlichen Buche nicht mehr bloß die biographische Anekdote oder die Schilderung der Zeitumstände, sondern möchte etwas erfahren von dem, was Wert und Wesen des Kunstwerks ausmacht; man greift begierig nach neuen Begriffen, denn die alten Worte wollen den Dienst nicht mehr tun, und die gänzlich beiseite geschobene Ästhetik fängt wieder an, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen.“²⁸⁹

Bei der Entwicklung einer neuen kunsthistorischen Methode, die die „Geschichte des künstlerischen Sehens“ umfassen sollte, knüpfte Wölfflin an Adolf Hildebrands *Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893) an. Als Künstler konnte Hildebrand ganz unbefangene vergangene und gegenwärtige Kunst in Formen denken und vergleichen. Das formale Vergleichen

²⁸⁸ Diers 2004, S. 245.

²⁸⁹ Wölfflin 1899, Vorwort, S. VII.

von Bildern, ihre individuelle und programmatische Anordnung, förderte unverstellte Sichten, die einen neuen Erkenntnisgewinn versprachen. 1899 lieferte Wölfflin mit seinem Werk *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance* die entscheidende Anregung für die moderne Bildargumentation. Am Beispiel der Spätrenaissance machte er seine Absicht nach der Rückkehr zum künstlerischen Inhalt deutlich. Damit widersprach er zunächst den gängigen Sehgewohnheiten, in denen die Kunst des Cinquecento als das „Ewig-Tote“ erschien, das keinen Bezug zur Gegenwart erkennen ließ. Der „Liebling seiner Generation“ war das Quattrocento (vgl. Kap. 4). Durch die „primitive Simplizität“ eines „harten, kindlich-ungefügten Satzbaus, den zerhackten, kurzatmigen Stil“ vermochte es dem Betrachter das „Lebendige“ zu vermitteln.²⁹⁰

„Man kann es nicht verübeln, wenn jemand im Stillen fragt, warum Raffael nicht lieber einen römischen Blumenmarkt gemalt habe oder die muntere Scene, wie die Bauern auf der Piazza Montanara sich rasieren lassen am Sonntag Morgen.“²⁹¹

Die Betrachtung der „unbeliebten“ Cinquecento-Kunst erforderte neue Sehgewohnheiten. An der Universität Basel bot Wölfflin Übungen zum „Sehen lernen“ an, die den Kunsthistoriker veranlassten, als „Nicht-Künstler“ über das „künstlerische Thema des klassischen Stils“ zu schreiben.²⁹² Voraussetzung für das „sehende Sehen“ war nicht die Gelehrsamkeit des Fachmannes, auch der kunsthistorische Laie konnte sich aktiv mit der Kunst befassen wie das von Riegl beschriebene Beispiel deutlich macht. Die Künstlerbiografie, die seit Vasari die Disziplin prägte, sah Wölfflin abgelöst von einer „Kunstgeschichte ohne Namen“, die in der Gegenwart geschrieben würde.²⁹³ In einer Vorlesung im Sommersemester 1911 wies er auf die Notwendigkeit hin, Vergangenes durch die Brille der Gegenwart zu sehen:

„Der Ausgangspunkt soll das Interesse an der Gegenwart sein; denn es ist lächerlich, wenn jemand glaubt, zum wahren Verhältnis zur Kunst – oder Politik – nur durch Vergangenes zu gelangen. Es kann sich dabei nur darum handeln, wie die Dinge heute auf uns wirken, nur um ein approximatives Urteil, denn wir kennen nicht das genaue

²⁹⁰ Wölfflin 1899, S. 2.

²⁹¹ Gantner 1988, S. 110. Die Antrittsvorlesung Wölfflins ist nicht im Wortlaut erhalten. Gantner gibt zwei Stellen wieder, die in der Rezension der *National Zeitung* vom 22.6., Nr. 144, enthalten sind.

²⁹² Wölfflin, Vorwort, S. IX.

²⁹³ Wölfflin 1942, S. 15.

Verhältnis von Kunstwerk zu Besteller etc. Das sichere belebende Gefühl nächster Vergangenheit, das fehlt da ganz.“²⁹⁴

Durch den Aktualitätsbezug gelang es Wölfflin, die verschmähte Kunst der Nazarener für die Gegenwart neu zu bewerten. Anlass bot das Jubiläumsjahr 1911, in dem sich zum hundertsten Mal die Gründung des Lukasbundes jährte. Wölfflin erkannte den innovativen Wert der Wandmalereien in der Casa Bartholdy, die vor dem Hintergrund des reaktionären Rokokos eine „Revolution“ darstellten, ein „Abbrechen des Bisherigen zugunsten des Neuen“. Obwohl die Fresken „so gar nichts Revolutionäres, so gar nichts Frühlingsfrisches“ ausstrahlten, wie es die Quattrocento-Mode im Fin de Siècle bevorzugte, trugen sie doch maßgeblich zur Neubewertung der Frührenaissance und ihrem Aufstieg zum „Publikumsliebbling“ bei.²⁹⁵

7.3 UNPERSÖNLICHKEIT UND ÜBERZEITLICHKEIT BEI BERNARD BERENSON

„Wir müssen schauen und wieder schauen und noch einmal schauen, bis wir ein Gemälde erleben und für einen flüchtigen Moment mit ihm eins werden.“²⁹⁶ Auch Bernard Berenson (1865–1959) erkannte die Herausforderung für die Disziplin, Kunst im Hier und Jetzt wahrzunehmen. Der Renaissance-Experte begeisterte sich schon früh für zeitgenössische Kunst und entwickelte eine Vorliebe für die französische Malerei des Impressionismus, der seine Sicht auf die malerischen Qualitäten der Kunst schärfte.²⁹⁷ Der amerikanische Kunstkritiker Leo Stein machte Berenson mit zahlreichen zeitgenössischen Künstlern bekannt. Mit Maurice Denis (1870–1943), den er 1908 in seinem Pariser Atelier besuchte, teilte Berenson die Leidenschaft für Cézanne und Piero.²⁹⁸

In den 1890er-Jahren studierte Denis Pieros Arbeiten auf seinen Italienreisen und fertigte Kopien nach der *Konstantinschlacht* und der *Auferstehung Christi*.²⁹⁹ Als Künstler bewunderte er

²⁹⁴ Wölfflin 1994, S. 11.

²⁹⁵ Ebd. S. 33. In der Vorlesung vom 10. Mai 1911 stellt er einen lokalen Bezug her, in dem er auf den Züricher Maler Ludwig Vogel verweist, der mit Overbeck nach Rom kam und mithilfe „das 15. Jahrhundert zu entdecken“. Bereits 1893 publizierte Wölfflin eine erklärende Schrift zu Wackenroders *Herzensergießungen*, in der er die künstlerische Ausdrucksform der Romantik mit Schlegels Worten in der „Europa“ von 1803 beschreibt. Wölfflin 1893, S. 73.

²⁹⁶ Berenson 1966, S. 11.

²⁹⁷ Calo 1996, S. 8ff.

²⁹⁸ Vgl. Calvesi 2004, S. 99; Berenson 2007, S. 12. 1907 widmet Denis Cézanne in *L'Occident* einen Artikel, in dem er die Bewunderung für den Künstler beschreibt. Denis 1920, S. 345–361.

²⁹⁹ Dupuy 1998, Abb. 10–12.

die Einfachheit der geschlossenen Formgebung und den Verzicht auf Detailreichtum. Pieros Bildkompositionen regten ihn zu eigenen Bildfindungen an: Für den Komponisten Ernest Chausson fertigte er 1897 das Porträt seiner Frau, das Pieros Komposition der *Battista Sforza* aufgreift (Abb. 12, 81).³⁰⁰ Das Freundschaftsbild *Hommage à Cézanne* von 1900 ist eine Reminiszenz an Pieros monumentale, isokephalische Bildwelten wie *Die Begegnung Salomons und Sabas* (Abb. 82, 83).³⁰¹ Denis erkannte die Vorreiterrolle Pieros für die Moderne, die er an der Entdeckung der Landschaft, des Pleinair, des Lichts und der Arbeit nach der Natur festmachte und sah den Quattrocento-Maler als Antizipation von Corot und Manet.³⁰²

Berenson beschrieb die herausragende Qualität von Pieros Arbeiten in *Central Italian Painters of the Renaissance* 1897 als „impersonality“.³⁰³ Das Fehlen von Emotion und Interaktion des abstrahierten Figurenpersonals, die Absenz von Expressivität vermittelte das „geheimnisvolle Gegenwärtigsein“ seiner Kunst.³⁰⁴ Piero, aber auch Giotto und Masaccio empfand Berenson als ebenso „überzeugend gegenwärtig“ „wie die Diorit-Skulpturen des alten ägyptischen Reiches, wie die besten der sumerischen Basalte, wie die Marmorfragmente der Giebelfelder des Parthenon oder die hinreißenden Sitzfiguren aus Branchidae“.³⁰⁵

7.4 DER KUBISCHE RAUMKÜNSTLER BEI FELIX WITTING

Zeitgleich mit Berensons Ausführungen verfasste Felix Witting die erste Monografie über den Künstler.³⁰⁶ Der Schmarsow-Schüler widmete sich dem „Werden und Wollen“, um eine „Vorstellung von dem künstlerischen Wesen Pieros“ und dessen Raumauffassung zu geben – zwanzig Jahre nachdem Vischer darauf aufmerksam machte, dass das künstlerische Wirken Pieros noch lange nicht genug bekannt sei und eine umfassende Darstellung benötige.³⁰⁷ Während die vorhergehende Generation in Piero vor allem den Lichtmaler betonte, fokussierte Witting den „Raumkünstler“, der sich durch die „exakte Demonstrierung eines kubischen Hohlraumes“

³⁰⁰ Ebd. S. 54–55.

³⁰¹ Dargestellt sind Odilon Redon, Edouard Vuillard, André Mellerio, Ambroise Vollard, Maurice Denis, Paul Ranson, Ker-Xavier Roussel, Pierre Bonnard, Marthe Denis und Paul Sérusier.

³⁰² Denis 1935, S. 55–56.

³⁰³ Berenson 1899, S. 72.

³⁰⁴ Berenson 1950b, S. 88.

³⁰⁵ Ebd., S. 102.

³⁰⁶ Dissertation in Leipzig im Juli 1897, 1898 in Straßburg erschienen. 194 Seiten und 15 Abbildungen.

³⁰⁷ Witting 1898, S. 183.

auszeichne, in der jeder Einzelgegenstand seine Stelle im „kubischen Raum“ erhalte und in dem auch die menschliche Figur der „räumlichen Totalität ihr Volumen“ verleihe.³⁰⁸

„Man erlebt den Eindruck wie in gothischen Kirchen, wo ein Travée an die andere sich reiht, immer mit betonter Caesur. Gleichwie die entstehende Flächenmalerei ihren Ausgang vom geometrischen Elemente nahm, so denkt die entstehende Perspektive kubisch.“³⁰⁹

Bei Witting werden die Figuren zu Raumwerten, die in ihrer stereometrischen Anordnung und der Reduktion auf möglichst einfache geometrische Grundformen den Raum konstruieren: „Es geht keine Vermittlung von einer zur andern, sie reihen sich neben einander wie Säule an Säule.“³¹⁰

Witting zählt Piero zu den „bahnbrechenden, entwicklungsbestimmenden Geistern der Renaissance“ und bemerkt, „welchen Wert man in letzter Zeit auf ihn legt“.³¹¹ Die positive Neubewertung brachte er in Zusammenhang mit der zeitgenössischen Etablierung der Kunstwissenschaft: Das Interesse an Piero „könnte den Gang bezeichnen, den die Kunstauffassung in unserem Jahrhundert durchgemacht hat“ – von Rumohrs Unverständnis, über das wachsende Interesse Burckhardts bis zur Charakteristik Crowe und Cavalcaselles, denen es aufgrund ihrer umfangreichen Studien gelang, eine Vorstellung vom Schaffen Pieros zu erwecken.³¹²

Bei den vorangehenden Arbeiten vermisste Witting „eine von Sympathie getragene Darstellung, die die Erscheinung uns näherbrächte“. Allein Vischers Beitrag von 1879 bewertete er als wegweisend für das „mitfühlende Interesse“, merkte aber kritisch an, dass der Grat schmal sei, „zu einem persönlichen Sichhineinleben“ und einer objektiven Bewertung entgegenwirke.³¹³

Ein überreicher Gebrauch an Metaphern, der sich „zu sehr in der Nomenklatur persönlicher Ästhetik“ bewege, verhindere ein „allgemeines Nachleben“ und damit die Darstellung eines

³⁰⁸ Ebd., S. 164. Vgl. Dvořák 1927, S. 159ff.

³⁰⁹ Ebd., S. 172.

³¹⁰ Ebd., S. 167–168.

³¹¹ Ebd., S. V. Vgl. Seidlitz 1897, S. 236. Der Kunsthistoriker Woldemar von Seidlitz stellte die zeitgenössische „Geschmackswandlung“ fest, die zur Wiederentdeckung Pieros im ausgehenden Jahrhundert führte „dass sie gewisse Künstler auf den Schild gehoben hat, die früher kaum oder nur mit Widerwillen genannt zu werden pflegten, wie Piero della Francesca für das 15. Jahrhundert, Rembrandt und Velazquez für das 17. Jahrhundert, und die jetzt als die führenden Künstler in Deutschland Böcklin, in Frankreich Puvis de Chavannes anerkennt, ist noch nicht zu ihrem Abschluss gelangt, aber wer die Entwicklung der künstlerischen Anschauung in unserem Jahrhundert aufmerksam verfolgt hat, wird sich nicht verhehlen können, dass nur eine dünne Scheidewand uns von der Zeit trennt, da auch diejenigen, die jetzt noch mit allen Kräften sich der Umwälzung widersetzen, unvermerkt und plötzlich für das Neue gewonnen sein werden.“

³¹² Vgl. Crowe/Cavalcaselle 1869–1876.

³¹³ Witting 1898, S. II–IV.

klaren Bildes des Künstlers. Kennzeichnend für die Auseinandersetzung mit Piero sei das „Gefühl der Verwandtschaft“, das Wittings mit „jener strebenden, suchenden Zeit mit ihren experimentellen, wissenschaftlichen Tendenzen“ verbinde: „[...] die Bestrebungen, die sich heute geltend machen, zurückzugehen auf die Grundthatsachen künstlerischen Schaffens, mussten auch auf die künstlerischen Äußerungen jener Tage ein neues, klärendes Licht werfen.“³¹⁴

8. DIE KLASSISCHE MODERNE UND DIE ALTE KUNST

Die Gegenwartskunst von Impressionismus und Postimpressionismus öffnete den Blick für die vergessene Kunst der Vergangenheit und für die formale Bildargumentation der Künstler und Kunsthistoriker.³¹⁵ Allen voran wurde Cézanne zum Vater der Moderne erklärt, dessen Werk die Türen zur Vergangenheit öffnete. Seine Retrospektiven, die 1907 in Paris stattfanden, beflügelten die Rezeption der nachfolgenden Künstlergeneration: In London machte die von Roger Fry organisierte Ausstellung *Manet and the Post-Impressionists* Cézanne einem großen Publikum bekannt. 1913 wurde Cézanne in der *Armory Show* in New York gezeigt, 1920 auf der Biennale in Venedig.³¹⁶

8.1 WAHLVERWANDTSCHAFTEN: CÉZANNE, SEURAT UND PIERO

Die Wiederentdeckung Pieros durch die Arbeiten Paul Cézannes (1839–1906) und Georges Seurats (1859–1891) war schon früh Gegenstand der Rezeptionsgeschichte. In den geometrischen und luminösen Abstraktionen stellte die Kunstkritik eine Wahlverwandtschaft zwischen Piero und den Modernen fest.³¹⁷ Für Cézanne wurde die Verwandtschaft über das damals publizierte Traktat Pieros *De prospectiva pingendi* generiert, während für Seurat eine Auseinandersetzung über Loeuxs Kopien in der Pariser École des Beaux-Arts angenommen wurde, an der er seit 1878 studierte (vgl. Kap. 3.2.3).³¹⁸ Eine Vermittlerrolle wurde Charles Blanc mit seiner

³¹⁴ Ebd., S. V.

³¹⁵ Calvesi 2004, S. 99. Zur Rezeption Caravaggios vgl. Brehm 1992; Zur Rezeption Rembrandts vgl. Stückelberger 1996; Kölbl 1998; McQueen 2003.

³¹⁶ Zur Cézanne-Rezeption vgl. Adriani 2006, S. 113ff.

³¹⁷ Zimmerman 1995, S. 269; Aronberg Lavin 2002, S. 323.

³¹⁸ Calvesi 2004, S. 99; Dupuy 1998, S. 53; vgl. Haskell 1976, S. 104. Haskell betonte, dass es zu Seurats Zeit an der École des Beaux-Arts einfacher für Touristen und jungen Künstler war, Zugang zu den Originalen als zu den Kopien der Kunstakademie zu haben. Vgl. Christiansen 1993, S. 102. Keith Christiansen lehnte die Versuche ab, Piero in die Nähe von Seurat und Cézanne zu bringen, „artistes qui s'apparentent peut-être à Piero par l'esprit, mais qui paradoxalement ignoraient certainement son oeuvre (l'idée contraire est une fiction académique).“

Grammaire des Arts zugeschrieben. Als Theoretiker prägte er mit der Schrift über die geometrischen Grundlagen der Zeichnung ebenso die Künstler wie Eugène Chevreul mit seinem 1839 in Paris erschienenen *De la loi du contraste simultané des couleurs*, in dem er alle Farben auf die Primärfarben gelb, rot und blau zurückführte.³¹⁹ Maurice Denis erinnerte 1890 in seinem Artikel *Définition du Néo-Traditionnisme* an die künstlerischen Gestaltungsmittel: „Se rappeler qu’un tableau – avant d’être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte des couleurs en un certain ordre assemblées.“³²⁰

Bis zur Jahrhundertwende galt Seurat als Befreier der Farbe und als Begründer einer wissenschaftlichen Malweise.³²¹ Das Interesse der Divisionisten an einer objektivierbaren Kunst durch ihren systematischen Einbezug der wissenschaftlichen Theorien der Optik, die Betonung der Farbwerte und die Reduktion des Bildgegenstandes auf geometrische Grundformen teilten sie mit Piero: In der berühmten Phrase „traiter la nature par le cylindre, la sphere, le cône, le tous mis en perspective, soit que chaque côté d’un object, d’un plan, se dirige vers un point central“ reduzierte Cézanne die perspektivische Darstellung der Natur auf die geometrischen Grundformen wie zuvor Piero in seinem Traktat *De prospectiva pingendi*, in dem er Kuben, Polyeder, runde Basen und zylindrische Säulen als malerische Grundlage herausstellte.³²²

Als Referenzwerke befragte die Forschung Cézannes *Sicht auf Gardanne* (1886) und Seurats *Badende von Asnières* (1884) und wies auf die plastischen Verwandtschaften hin (Abb. 84, 85).³²³

Unter Vernachlässigung christlicher Ikonografie schöpfte Seurat die Themen aus der Gegenwart und zeigte die Menschen der Arbeiterschicht des Pariser Industrievororts Asnières. Den Vordergrund des Bildes – bestimmt durch das Ufer, das am rechten Bildrand in den Fluss übergeht – dominieren drei Figuren in unterschiedlichen Haltungen; ein ausgestreckt liegender, bekleideter Mann kehrt dem Betrachter den Rücken zu. Seine Blickrichtung führt zu einer am Ufer sitzenden Person im Badegewand, in leicht eingefallener Haltung, die Arme im Schoß ruhend, die Beine im Wasser verschwindend. Die Blickrichtung führt zum Wasser, in dem

³¹⁹ Maiorino 1986, S. 111–117.

³²⁰ Denis 1920, S. 1.

³²¹ Zimmermann 1995, S. 269.

³²² Calvesi 2004, S. 100. Aus einem Brief an Émile Bernard 1904.

³²³ Aronberg Lavin 2002, S. 323. Roberto Longhi stellte 1914 den Vergleich zwischen Cézanne und Piero her. Roger Fry hatte Cézanne schon 1910 mit Piero verglichen. Vgl. Brilli 1993, S. 27. Sofficis Aufsatz über Cézanne, der 1908 in der sienesischen Zeitschrift *Vita d’Arte* erschien, war illustriert mit einer Version der *Sicht auf Gardanne*, die sich heute in der Barnes Foundation befindet.

sich zwei weitere Personen im Badekostüm befinden; der Vordere in Profilansicht, mit verschränkten Händen vor dem Mund in einer Art Aktion, der Hintere, dem Betrachter ebenfalls den Rücken zukehrend. Die Bilddiagonale führt zu einer dritten Person am Ufer, die in gebeugter Haltung sitzend die Arme auf die Knie stützt, und deren Blickrichtung ebenfalls zum Wasser führt. Im Hintergrund werden einzelne Haltungen variierend wiederholt. Berensons Beschreibung des Unpersönlichen, Unexpressiven spiegelt den zeitlosen Moment, in dem die *Badenden* verharren, in sich gekehrt, ohne Interaktion. Noch Jahre vor Entstehung der *Pittura metafisica* übernehmen Seurats Figuren die Rolle der gesichtslosen Manichini, erscheinen anonymisiert, zur Gliederung des aus Licht und geometrischen Volumen gestalteten Raumes. Die geringe Emphase im gestischen Kontakt der Figuren wurden als disziplinierter Verzicht auf Pathos verstanden, um wirkliche Emotionen zu erzeugen.³²⁴ So interpretierte auch Berenson die nicht-erzählerische Kunst Pieros, in der die Figuren echte Existenzen bilden, die wahre Emotionen auslösen.³²⁵

Das Element der Zeitlosigkeit, der „ewigen Dauer“ kennzeichnet auch Cézannes Malerei. In seiner *Sicht auf Gardanne*, fokussiert er das provenzalische Bergdorf und abstrahiert es in geometrischen Formen. Die Konzentration auf das Wesentliche durch klare, einfache Formen erzeugt den Eindruck ewiger Ruhe. Cézanne skizziert direkt mit dem Pinsel die grobe Form auf die Leinwand, ordnet feine Striche zu harmonischen Gruppen, die sich zu Bäumen, Dächern oder Hügeln formieren. Es kann kein Anfangs- oder Endpunkt ausgemacht werden, die Landschaft wird gebildet durch eine Struktur, die überall zugleich wirkt. Die dynamische Pinselführung ersetzt die klare Linienführung der klassischen Methode, die ein Bild durch Konturen, Körper- und Raumformen komponiert.

Auch Piero gelang es, einen kompositorischen Formenrhythmus mittels verschachtelter Kuben zu erzeugen, wie das Beispiel seiner mittelalterlichen *Vedute* in der *Auffindung der drei Kreuze* zeigt (Abb. 27, 54): Jerusalem erscheint im Gewand des toskanischen Städtchens Arezzo und verbindet das Himmlische mit dem Irdischem. Das Gewirr aus Kirchen, Türmen und Wohnhäusern wird durch die umlaufende Stadtmauer begrenzt, deren offenes Stadttor dem Betrachter Einlass gewährt. Piero benutzte für die verschachtelten geometrischen Formen ebenfalls eine reduzierte Farbpalette: Weiß-, Grau- und Rot-Töne formen in ihrer kubischen Begrenzung die *Vedute*.

³²⁴ Zimmermann 1995, S. 269.

³²⁵ Berenson 1954, S. 40.

Die Steigerung der Bilddynamik durch Kalt/Warm- und Komplementärkontraste, die Verwendung leuchtender Farben und klarer Formen zeichnet sowohl die Arbeiten Cézannes als auch Pieros aus, dessen alternierende Rot-Grün-Gewandung der Soldaten in der *Auferstehung Christi* Roberto Longhi mit Tarock-Karten verglich.³²⁶ Cézannes erklärtes Ziel war, „[...] den Impressionismus in etwas Gefestigtes und Beständigeres nach Art der Alten Meister, die man in den Museen sieht [...]“ zu verwandeln.³²⁷ Das dies gelungen war, merkte der Künstler und Kritiker Roger Fry anlässlich der ersten Postimpressionisten-Ausstellung 1910 an: Cézannes Kunst besäße „die Qualität des Monumentalen der ‚primitiven Kunst‘ Piero della Francescas oder Mantegnas“.³²⁸

8.2 ROGER FRY UND BLOOMSBURY

Roger Fry (1866–1934) entdeckte Piero 1897 auf einer Italienreise und erklärte ihn zum „größten Maler Italiens nach Giotto“. Er beschrieb ihn als „fast reinen Künstler mit kaum dramatischem Inhalt“.³²⁹ Ebenso leidenschaftlich wie für die Renaissance setzte sich Fry für die zeitgenössische Kunst ein und wurde zum wichtigen Förderer der Post-Impressionisten. Die legendäre, namensgebende Ausstellung *Manet and the Post-Impressionists* fand 1910 in den Londoner Grafton-Galleries statt.³³⁰ Die vom Publikum verschmähte moderne Kunst war für Fry die natürliche Fortsetzung der vergangenen Kunst, die er durch ihren „klassischen Geist“ mit der Gegenwart verbunden sah. Sein zunehmender Einsatz für die zeitgenössische Kunst führte 1913 zur Gründung der *Omega Workshops*. In der Designwerkstatt sollte die moderne Kunst auf die Inneneinrichtung übertragen werden. Fry kam damit der Forderung nach der Aufhebung der Trennung von angewandter und bildender Kunst nachkam, die er seit der Gründung des *Burlington Magazines* proklamiert hatte.³³¹

³²⁶ Longhi 1927, S. 77–78.

³²⁷ Gombrich 1977, S. 431; Bassani 1984, S. 422.

³²⁸ Zit. nach Brilli 1993, S. 27.

³²⁹ Polezzi 1993, S. 24. In einem Brief an G.L. Dickinson schreibt Fry am 31.5.1913 über seine Zeit in Italien. Fry 1972, S. 96, 170. In seinem Brief an Edward Fry aus Florenz vom 24.5.1897 berichtet er über die Freken in Arezzo. Vgl. Woolf 1940, S. 197.

³³⁰ Calo 1996, S. 11. Sein Freund Bernard Berenson lieh ihm für die Ausstellung eine kleine Landschaftsdarstellung von Matisse.

³³¹ 1903 gehörten Fry und Berenson zu den Mitbegründern des *Burlington Magazines*, um eine Plattform für die Verbindung von angewandter und bildender Kunst zu bieten. Die Zusammenschau von Kunst und Dekoration – wie die Sammlung Gardner veranschaulicht – war im Renaissancismus zur Mode geworden und erhielt mit dem Magazin ein wissenschaftliches Fundament (vgl. Kap. 4.2).

Theoretische Diskurse über Kunst der Vergangenheit und Kunst der Gegenwart führte Fry mit den Intellektuellen der *Bloomsbury Group*, zu deren Mitgliedern der Kunstkritiker Clive Bell (1881–1964) und der Maler Duncan Grant (1885–1978) gehörten. In seinen Arbeiten versuchte Grant die Errungenschaften der Gegenwartskunst mit denen der Künstler der Frührenaissance zu verbinden. Er fertigte zahlreiche Kopien nach Piero und integrierte sie in seine Werke. Der Maler Maxwell Armfield beobachtete Grant bei der Arbeit:

„Have seen a most thrilling person at the National Gallery copying Piero della Francesca’s Madonna. He is exactly like a Piero Person. I accosted him today and he appears quite delightful – Scotch. His name is [...] Duncan Grant“.³³²

Die Kopien verarbeitete Grant in seinen Gemälden *Zitronensammler* (1910) und *Salomon und Saba* (1912), die 1917 in der Ausstellung *Copies and Translations* der *Omega Workshops* zu sehen waren (Abb. 86, 87). Die *Zitronensammler* zitieren Elemente aus der *Rückführung des Kreuzes nach Jerusalem* (Abb. 88): Pieros geometrisierte, kegelartige Turbandarstellungen inspirierten Grant zur Darstellung seiner Zitronenkörbe.

Clive Bell erweiterte mit seinem Buch *Art* 1914 den theoretischen Diskurs über Vergangenheits- und Gegenwartskunst um die Bedeutung der Form. Als „significant form“ machte er das Essentielle eines Kunstwerkes aus, das Objekte aus den verschiedensten Zeiten über die Jahrhunderte hinweg miteinander verbinden und vergleichbar machen konnte:

„Welches ist die gemeinsame Eigenschaft an der Hagia Sophia und den Fenstern in Chartres, einer mexikanischen Skulptur, einer persischen Schale, chinesischen Teppichen, Giotto’s Fresken in Padua und den Meisterwerken eines Poussin, Piero della Francesca und Cézanne? Nur eine Antwort scheint mir möglich – bedeutsame Form (significant form). In jedem einzelnen dieser Werke erregen Linien und Farben, die auf gewisse Weise zusammengestellt sind, und gewisse Formen und Formverbindungen unser ästhetisches Gefühl. Diese Zusammenstellungen und Verbindungen von Linien und Farben, diese uns ästhetisch bewegenden Formen nenne ich „bedeutsame Form“, und „bedeutsame Form“ ist die allen Werken der bildenden Kunst eigene gemeinsame Eigenschaft.“³³³

In seinem Buch *Since Cézanne* verglich Bell 1922 die Kunst der Gegenwart mit dem Quattrocento.³³⁴ Als herausragende Künstler sah er Cézanne und Piero als Teil einer Tradition,

³³² Cheles 1998, S. 25, Anm. 99. Vgl. Polezzi 1993, S. 21–39.

³³³ Bell 1922b, S. 18. Herausgeber der deutschen Ausgabe war Paul Westheim.

³³⁴ Bell 1922a, S. 31–32.

in der sich die Kunst aller Zeiten widerspiegelte und vertrat die Prämisse, Kunst als gegenwärtige Kontemplation aufzufassen, losgelöst von ihrer ursprünglichen Zweckgebundenheit:

„So, by insisting on the fact, that Matisse, Cézanne, Poussin, Piero, and Giotto are all in the same tradition we insist on the fact that they are all artists. We rob them of their amusing but adscititious qualities; we make them utterly uninteresting to precisely 99.99 per cent. of our fellow-creatures; and ourselves we make unpopular. The tradition of art begins with the first artist that ever lived, and will end with the last. Always it is being enriched or modified – never is it exhausted.“³³⁵

8.3 HUGO VON TSCHUDI UND JULIUS MEIER-GRAEFE

In Deutschland etablierten Hugo von Tschudi (1851–1911) und Julius Meier-Graefe (1867–1935) Cézanne in der Kunstgeschichte und forderten eine neue Kunstbetrachtung, die die Gegenwartigkeit alter und neuer Kunst berücksichtigte.

Als Leiter der Berliner Nationalgalerie erwarb Tschudi zeitgenössische impressionistische Werke und integrierte erstmals ein Werk Cézannes in eine öffentliche Sammlung. Er war der Auffassung, dass die neuen Sammlungsbedingungen auch „einen neuen Typus des Galeriedirektors“ erforderten, „der sich von der mehr kunsthistorischen Spielart des 19. Jahrhunderts dadurch unterscheidet, dass ihn das Sammlungsmaterial vor allem da interessiert, wo es durch lebendige Fäden mit der Gegenwart verknüpft ist.“³³⁶

Zusammen mit Woldemar von Seidlitz (1850–1922) richtete er 1906 die *Jahrhundertausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 bis 1875* aus, mit der das Werturteil über die neuere Kunst und ihre Geschichte folgenreich verändert wurde: Erstmals wurde die Malerei der Romantik umfangreich dargestellt und damit ihre Erforschung etabliert.³³⁷

Zu den Mitwirkenden gehörte Julius Meier-Graefe, der mit seiner Arbeit an der *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* wesentlich zur Umsetzung der Ausstellung beitrug. Sein Kompendium mit der Argumentation aus dem Künstlerischen prägte maßgeblich die Rezeption der französischen Impressionisten in Deutschland und wurde zu einem Klassiker der Kunstkritik und für Jahrzehnte das Vademecum für Kunstliebhaber: Die *Entwicklungsgeschichte* war das meist-

³³⁵ Ebd., S. 74–75.

³³⁶ Tschudi 1912a, Vorwort.

³³⁷ *Die deutsche Jahrhundert-Ausstellung. Berlin 1906*, hrsg. vom Vorstand der deutschen Jahrhundertausstellung, mit einleitendem Text von Hugo von Tschudi, München 1906. Vorwort von Alfred Lichtwark, S. VII–VIII.

gelesene und mestdiskutierte Buch über moderne Kunst in deutscher Sprache und löste Muthers *Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts* ab.³³⁸

Meier-Graefe lehnte die Reduktion der Kunstgeschichte auf die Künstlerbiografie ab, die noch von seinem Berliner Lehrer Hermann Grimm praktiziert wurde, da sie die Ausbildung einer modernen Ästhetik verfehlte. Der Untertitel der Arbeit definiert Methode und Ziel seiner Forschungen: eine *Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*. Kunst fasste der Kritiker nicht als historische Unterhaltung auf, sondern als angewandte Ästhetik, als ästhetische Erziehung am historischen Gegenstand.³³⁹ Nur eine „vergleichende Betrachtung“ erlaube ein persönliches Näherkommen der Kunst. Durch die Zusammenschau von alter und neuer Kunst erhoffte er sich Maßstäbe des wahrhaft Künstlerischen zur guten Geschmacksbildung zu setzen. Grundsätzlich sollte Kunst für jeden zugänglich sein und nicht allein für eine spezialisierte Elite, denn „eine Kunst, die principiell nur für wenige da ist, ist dem Verfall bestimmt“. Er wollte die Kunst von der „Kaviarkultur“ befreien und zweifelte daran, dass eine Wissenschaft den „Sinn des Kunstgenusses“ fördern könne: „Wir Deutsche aber leiden an dem Irrtum, Kunst zu denken, statt zu betrachten.“³⁴⁰ Sehen sollte das Mittel der modernen Kunstkritik sein, um den Geschmack auszubilden, gute von schlechter Kunst, wichtiger und unwichtiger, unterscheiden zu können. Zu diesem Zweck gründete Meier-Graefe zusammen mit dem Verleger Reinhard Piper 1917 die Marées-Gesellschaft, die sich an „Kunstliebhaber“ richtete. Didaktisch sollten die Erkenntnisse des guten Geschmacks mittels Grafikkarten erbracht werden, die Faksimiles alter Blätter mit Eigendruckern zeitgenössischer Künstler vereinten.³⁴¹ Damit vertrat Meier-Graefe einen universellen Ansatz, der die Kunst als Ganzes umfasste:

„Alles, was je die Kunst geschaffen hat, bleibt irgendwie, irgendwo erhalten. Nichts stürzt, was je die Höhe erklimmte. Es ändert sich, taucht unter, nimmt neue Formen an und wird mit neuen Werten verbunden, nie geht es verloren. So wenigstens erscheint die Geschichte von grauen Zeiten an bis auf unsere Tage. Dieses geheime Lenselement gilt es zu suchen. Gelingt es, so finden wir das Beste von uns, einen Beweis der Unvergänglichkeit unserer Art.“³⁴²

³³⁸ Belting 1987, S. 728, 741.

³³⁹ Ebd., S. 736.

³⁴⁰ Meier-Graefe 1904, Bd. 1, S. V.

³⁴¹ Belting 1987, S. 732–733. Zunächst bei Piper erschienen, seit 1921 wurden sie in Meier-Graefes eigener graphischer Anstalt Ganymed gedruckt.

³⁴² Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte*, Vorwort 1903.

So konnten unbefangene Vergleiche zwischen Künstlern angestellt werden, die zeitlich und örtlich voneinander getrennt waren, indem sie synoptisch zusammenbracht wurden: Greco half Cézanne und Cézanne half Greco, weil man diesen nun besser verstehen konnte.³⁴³

Meier-Graefe verstand die Frage nach dem Einfluss dialektisch, als eine wechselseitige Beziehung, in der nicht nur der Ältere den Jüngeren beeinflusst, sondern umgekehrt, der Ältere gerade durch den Jüngeren wieder zur Geltung kommen und verstanden werden konnte. In einer Art „unendlicher Handlung“ wurden die Barrieren der historischen Distanz überwunden und alles zeitgleich in den Blick gerückt, um „die Kunst, zu deren Preis die Meister aller Zeiten schufen“, die wahre Kunst, zu erkennen. Für Meier-Graefe bedeutete Moderne nicht mehr Unterbrechung, sondern Fortgang der Kunst und damit ein gleichberechtigtes Verhältnis von Tradition und Moderne.³⁴⁴

Im Verhältnis zwischen Cézanne und El Greco erkannte er „eine phänomenale Zusammenkunft gleicher Anschauungen vom Wesen der Dinge, eine Gleichheit der schöpferischen Triebe, die kein Unterschied der Zeiten, Rassen, Lokale wesentlich verdunkelt“ und sprach von einer „mystischen Zusammenkunft“, zu der auch der Zweifel gehöre, ob Cézanne jemals Originale El Grecos gesehen habe.³⁴⁵ Der Kunstkritiker Wilhelm Hausenstein bemerkte in *Die Neue Rundschau* 1915 zur vergleichenden Methode Meier-Graefes:

„Meier-Graefe wirft alle Dinge auf eine und dieselbe Fläche. Er schreibt, wie Vélazquez und Manet und die Japaner malten: impressionistisch zweidimensional. Die Dinge treten nicht historisch zurück; sie gehen nicht in die räumliche Tiefe des Historischen hinaus. [...] Alles ist uns gleich nahe.“³⁴⁶

8.3.1 DIE NEMES-AUSSTELLUNG (1911)

Durch Cézannes war El Greco zu einem modernen Abstrakten geworden, den Hugo von Tschudi als Direktor der Staatlichen Galerien in München ab 1909 für die Sammlung erwarb.³⁴⁷ 1911 galt der Manierist bereits als Hauptattraktion einer Ausstellung, die nachhaltig die Künstler der Avantgarde beeindruckte: Tschudi kuratierte die Schau, die Werke aus der Sammlung des un-

³⁴³ Belting 1987, S. 720.

³⁴⁴ Ebd., S. 737.

³⁴⁵ Meier-Graefe 1920, S. 31.

³⁴⁶ Zit. nach Meier-Graefe 2001, S. 550.

³⁴⁷ Vgl. Schroeder 1996, S. 419–423.

garischen Großindustriellen Marczell von Nemes zeigte.³⁴⁸ Die Sammlung des europaweit bekannten Sammlers vereinigte Werke vom Trecento bis zur Moderne. Tschudi zeigte eine Auswahl an Werken, zu der auch der neuentdeckte Cézanne gehörte, dem Meier-Graefe gerade die erste Monografie gewidmet hatte.³⁴⁹

Mit seinem Einsatz für die Zusammenschau von alter und neuer Kunst begeisterte Tschudi sowohl Kunstkritiker als auch Künstler: Das kurze aber bedeutungsvolle Vorwort, das Tschudi für den Ausstellungskatalog verfasste, bezeichnete Max Liebermann als „künstlerisches Testament“ des im selben Jahr verstorbenen Kunsthistorikers.³⁵⁰

Tschudi beklagte sich über den kunsthistorischen Sammlertypus des 19. Jahrhunderts, der nach Namen sammelt, ohne auf die künstlerischen Qualitäten zu achten: „Denn so paradox es klingen mag, aus der alten Kunst führen nur schwer gangbare Wege zu der Kunst unserer Tage. Der umgekehrte Weg ist der natürliche.“ Er sah die impressionistische Malerei als Auslöser für das Interesse an der künstlerischen Produktion der Gegenwart, von der aus „sich dann plötzlich unerwartete Perspektiven auf die alte Kunst“ eröffneten und uns die „Erkenntnis lang verborgener Entwicklungsmöglichkeiten vermitteln“: „Von Manet aus fiel ein neues Licht auf Velasquez und Goya. Mit der Bewunderung für Cézanne erwachte das Verständnis für Greco.“

Die anachronistischen Vergleiche beschrieb Tschudi als „Pfadfindertätigkeit“ und betonte, dass sich weder die Kunstschreiber noch die Kunsthändler mit dieser Tätigkeit beschäftigten, sondern allein die Künstler diese Art von Vergleichen anstellten. Kunst fasste er als eine Art Palimpsest auf, da nur diejenigen Kunstwerke der Vergangenheit in Erscheinung treten, „deren heimliche Tendenzen auch in dem Schaffen unserer Zeit nach Ausdruck ringen.“ Damit stufte Tschudi den Künstler als den maßgeblichen Akteur in der Kanonbildung ein. Nemes rühmte er als neuen Sammlertypus, „der nur da [...] zugreift, wo sein künstlerisches Empfinden in starke Schwingungen versetzt wurde“. Es ist die „Sammlung eines Freundes des Impressionismus“, der diesen als „Erlebnis an sich“ erfuhr. „Auf dieser Linie liegen die Tintoretto, die Grecos, die Goyas und die französischen Impressionisten“. Besonders hebt er Nemes' Verdienst hervor, das Verständnis für den vergessenen El Greco geweckt zu haben:

„Ich glaube kaum, dass der enthusiastische Marquis de la Vega Inclan [...] oder der treffliche Cossio mit seiner fleißigen Biografie annähernd so viel zum Verständnis des großen Spaniers beigetragen haben, als es hier durch

³⁴⁸ Die Ausstellung fand vom Juni 1911 bis Januar 1912 in der Alten Pinakothek in München statt.

³⁴⁹ 1910 bei Piper erschienen.

³⁵⁰ Max Liebermann, *Hugo von Tschudi*, in: *Kunst und Künstler*, 10, 4, 1.1.1912, S. 179–182, S. 182.

die einfache Nebeneinanderrückung seiner Werke und einer Reihe französischer Bilder des 19. Jahrhunderts geschieht, in denen verwandte künstlerische Temperamente ähnlichen malerischen Problemen nachgehen.“³⁵¹

1910 war Tschudi Vorsitzender des Arbeitsausschusses zur *Ausstellung von Meisterwerken Muhammedanischer Kunst* in München.³⁵² Diese erste umfassende Schau von Werken aus dem islamischen Orient verfolgte das Ziel, „neue Kunstgebiete der Wissenschaft und dem allgemeinen Interesse zu erschließen“. In einer Rezension der Ausstellung bedauerte Franz Marc, dass man Wassily Kandinskys *Große Komposition* nicht neben die mohammedanischen Teppiche im Ausstellungspark hängte. Marc zeigte sich überzeugt, dass ein überzeitlicher, überregionaler Vergleich neue Erkenntnisse liefere:

„Ein Vergleich wäre unvermeidlich und wie lehrreich für uns alle! Worin besteht unsere staunende Bewunderung vor dieser orientalischen Kunst? Zeigt sie uns nicht spottend die einseitige Begrenztheit unserer europäischen Begriffe von Malerei? Ihre tausendfach tiefere Farben- und Kompositionskunst macht unsere konventionellen Theorien zu Schanden. Wir haben in Deutschland kaum ein dekoratives Werk, geschweige einen Teppich, den wir daneben hängen dürfen. Versuchen wir es mit Kandinskys Kompositionen – sie werden diese gefährliche Probe aushalten, und nicht als Teppiche, sondern als „Bilder“. Welche künstlerische Einsicht birgt dieser seltene Maler! Die große Konsequenz seiner Farben hält seiner zeichnerischen [...] Freiheit die Waage“.³⁵³

8.3.2 ALMANACH DER BLAUE REITER (1912)

Mit dem Plan eines Buches konkretisierte sich im folgenden Jahr die Idee einer universellen, überzeitlich-überregionalen Kunst. Ein Brief von Kandinsky an Marc im Juni 1911 gilt als Geburtsurkunde des Blauen Reiters:

„Nun! Ich habe einen neuen Plan. Piper muss Verlag besorgen und wir beide [...] die Redakteure sein. Eine Art Almanach [Jahres=] mit Reproduktionen und Artikeln nur von Künstlern stammend. In dem Buch muss sich das ganze Jahr spiegeln, und eine Kette zur Vergangenheit und ein Strahl in die Zukunft müssen diesem Spiegel das volle Leben geben. Bezahlt werden die Autoren eventuell nicht. Eventuell bezahlen sie selbst ihre Clichés usw. usw. Da bringen wir einen Ägypter neben einem kleinen Zeh [gemeint sind die Zeichnungen der Kinder des Archi-

³⁵¹ Tschudi 1912a, S. 226–231.

³⁵² Friedrich Sarre und Friedrich Robert Martin (Hg.), *Die Ausstellung von Meisterwerken Muhammedanischer Kunst in München 1910*, München 1912.

³⁵³ Zit. nach Köllner 1984, S. 14–15.

tekten Zeh], einen Chinesen neben Rousseau, ein Volksblatt neben Picasso u. dgl. noch viel mehr! Allmählich kriegen wir Literaten und Musiker. Das Buch kann „Die Kette“ heißen oder auch anders.“³⁵⁴

In einem Brief vom 8. September 1911 an August Macke unterstreicht Marc das Ziel Mackes, eine „vergleichende Kunstgeschichte“ zu betreiben:

„Wir wollen einen „Almanach“ gründen, der das Organ aller neuen echten Ideen unserer Tage werden soll. Male-
rei, Musik, Bühne etc. Er soll zugleich in Paris, München und Moskau erscheinen, mit vielen Illustrationen... – Es
soll vor allem durch vergleichendes Material viel erklärt werden –. Deine alten Pläne, vergleichende Kunstge-
schichte zu treiben, haben hier ihren Platz. Wir werden alte Glasbilder, französische und russische Volksblätter
bringen, neben fremden und eigenen neuen Sachen, zuweilen dazwischen einmal „Münchner moderne Malerei“
zum Vergleich. Wir erhoffen so viel Heilsames und Anregendes davon, auch direkt für die eigene Arbeit, zur Klä-
rung der Ideen, dass dieser Almanach unser ganzer Traum geworden ist.“³⁵⁵

1912 erschien der *Almanach der Blaue Reiter* bei Piper. Kandinsky und Marc widmeten das Gründungsmanifest der Moderne ihrem Freund Tschudi, dessen ahistorisches Konzept einer synoptischen Konfrontation mit dem Buch seine literarische und visuelle Umsetzung fand. Wie zuvor in der Ausstellung der Nemes-Sammlung sollte der Leser des Almanachs durch die Gegenüberstellung verschiedener Kunstwerke neue Erkenntnisse überdauernder künstlerischer Werte gewinnen. Diese Konfrontation war für Marc und Kandinsky das Mittel, um ihr Kunstverständnis bildhaft darzustellen. Das Erlebnis, das Emotionale, sollte das Kognitive ersetzen. Wie Nemes hatten sie sich vom Gefühl bzw. vom „künstlerischen Empfinden“ leiten lassen, um universell gültige ästhetische Konstanten festzustellen.³⁵⁶ Neuartig war die Ausweitung von einer bisher eurozentrisch geprägten Kunstgeschichte auf die außereuropäische Kunst. Durch diesen „egalitären Dialog“ wurde auch die nicht europäische Kunst in den Rang der „hohen“ Kunst erhoben. Diese „Egalisierung der Bildschöpfung aller Kulturen, aller Zeiten und Klassen“ und das Prinzip des „synthetischen Vergleichs“ prägten den Bilddiskurs des Blauen Reiters.³⁵⁷

Das Konzept war auf die Reproduktion angewiesen. Der von Walter Benjamin beschriebene „Verlust der Aura“ des Werkes wurde zu Gunsten einer neuen, erkenntnisversprechenden

³⁵⁴ Lankheit 1983, S. 40ff.

³⁵⁵ Köllner 1984, S. 3.

³⁵⁶ Friedl 2012, S. 20ff. In der Ausstellung der Wiener Sezession *Entwicklung des Impressionismus in Malerei und Plastik* von 1913 wurden französische Impressionisten von Manet bis Cézanne neben ihren historischen Vorläufern Rubens, Velasquez, Vermeer, Tintoretto gezeigt. Im Vorwort des Ausstellungskatalogs hieß es: „Was man Impressionismus nennt, hat es zu jeder Zeit gegeben.“ Aurenhammer 1996, S. 13.

³⁵⁷ Thürlemann 1986, S. 210–222.

Sichtweise in Kauf genommen. Die Manipulation fotografischer Reproduktionen ermöglichte einen neuen Diskurs: Abbildungen und Ausschnitte konnten nach Belieben einander gegenübergestellt werden, um den Vergleich für den Leser klarer erscheinen zu lassen, wie beispielsweise die Gegenüberstellung des *Heiligen Johannes* El Grecos mit einer Darstellung des Eiffelturms Robert Delaunays.³⁵⁸ Dem Betrachter blieb es selbst überlassen, aus den weitgehend eigenständigen Abbildungspaaren Schlüsse zu ziehen.

Auch die Unterscheidung zwischen Hochkultur und Volkskunst wurde durch den „synthetischen Vergleich“ aufgehoben. In der Betrachtung der Arbeiten Rousseaus neben russischen Volksbildern erkannte Kandinsky eine „unendliche Ähnlichkeit“ des konstruktivistischen Charakters. Aufgrund der formalen Gemeinsamkeiten schloss Kandinsky trotz unterschiedlicher Herkunft der Werke auf eine ähnliche „innere Stimmung“ der Schöpfer. In *Über das Geistige in der Kunst* erläuterte er 1912: „[...] die Aehnlichkeit der inneren Stimmung einer ganzen Periode kann logisch zur Anwendung der Formen führen, die erfolgreich in einer vergangenen Periode denselben Bestrebungen dienten.“³⁵⁹

Im Subskriptionsprospekt fasste Franz Marc die moderne Kunst in den verschiedenen europäischen Ländern als internationale Bewegung der Gegenwart zusammen und stellte den Bezug zur Weltkunst der Vergangenheit sowie zur Volkskunst und Kinderkunst her:

„Das hiermit angekündigte erste Buch [...] umfasst die neueste malerische Bewegung in Frankreich, Deutschland und Rußland und zeigt ihre feinen Verbindungsfäden mit der Gotik und den Primitiven, mit Afrika und dem großen Orient, mit der so ausdrucksstarken ursprünglichen Volkskunst und der Kinderkunst.“

Marc zeigte sich überzeugt davon, „dass die Grundideen von dem, was heute gefühlt und geschaffen wird, schon vor uns bestanden haben und weisen mit Betonung darauf hin, dass sie in ihrem Wesen nicht neu sind.“³⁶⁰ In seinem Beitrag über die *Geistigen Güter* hebt Marc den „Fall Greco“ hervor, dessen erneuten Ruhm er in der modernen Kunst begründet sieht:

„Cézanne und Greco sind Geistesverwandte über die trennenden Jahrhunderte hinweg. Zu dem „Vater Cézanne“ holten Meier-Graefe und Tschudi im Triumphe den alten Mystiker Greco; beider Werke stehen heute am Eingange

³⁵⁸ Lankheit 2002, S. 68–69.

³⁵⁹ Köllner 1984, S. 7.

³⁶⁰ Ebd., S. 11–12.

einer neuen Epoche der Malerei. Beide fühlten im Weltbilde die mystisch-innerliche Konstruktion, die das große Problem der heutigen Generation ist.“³⁶¹

In seinem Aufsatz *Zwei Bilder* nimmt Marc auf die Synopse von Kunstwerken Bezug. Der Vergleich zwischen Kandinskys 1910 entstandenem Gemälde *Lyrisches* und der volkstümlichen Illustration *Reinhild das Wunderkind* aus Grimms Märchen von 1832 zeige, dass das Bild Kandinskys „von ganz gleich tiefer Innerlichkeit des künstlerischen Ausdruckes“ sei, dass nur die „Selbstverständlichkeit“ des Genießens abhandengekommen sei, die der Biedermeier noch bei der Betrachtung des Märchenbildes besessen habe.³⁶² Diese Selbstverständlichkeit wieder zu erlangen, ist das erklärte didaktische Ziel Marcs, der die modernen Werke zeigen will wie eine „selbstverständliche Sache“, durch den Vergleich der modernen Werke, „die in die Zukunft zeigen und noch unerwiesen sind“ mit Werken „alter, längst erwiesener Kulturen“. Dieser „Feuerprobe“ müsse die moderne Kunst standhalten, denn „Echtes bleibt stets neben Echtem bestehen, so verschieden auch sein Ausdruck sein mag.“³⁶³

Dem Vorwurf mit der alten Kunst brechen zu wollen, den die Theoretiker gegenüber der Künstleravantgarde erhoben, entgegnete Kandinsky 1913:

„Ich wurde immer durch Behauptungen, dass ich die alte Malerei umstoßen wolle, in Missstimmung gebracht. Ich empfand dieses Umstoßen in meinen Arbeiten nie: ich fühle in ihnen nur den innerlich logischen, äußerlich organischen unvermeidlichen weiteren Wuchs der Kunst.“³⁶⁴

8.4 ABSTRAKTION UND EINFÜHLUNG: WILHELM WORRINGER

Theoretische Anregungen erhielten die Künstler durch Wilhelm Worringers (1881–1965) epochemachende Werk *Abstraktion und Einfühlung*. Die Dissertation des ehemaligen Wölfflin-Schülers machte der Avantgarde-Verleger Reinhard Piper international erfolgreich.³⁶⁵ Mit seiner Arbeit lieferte Worringer einen *Beitrag zur Stilpsychologie*, ein psychologisches Erklärungsmodell für die Entwicklungsgeschichte der Kunst. In der Abstraktion der Natur erkannte er die

³⁶¹ Lankheit 2002, S. 23.

³⁶² Ebd., S. 37.

³⁶³ Ebd. S. 33.

³⁶⁴ Roethel 1980, S. 47.

³⁶⁵ 1907 als Dissertation in Bern eingereicht, 1908 von Piper verlegt.

wahre Kunst und stufte sie als ursprüngliches, immer wieder auftretendes psychisches Bedürfnis ein, sich gegen die unruhige Realität zu wehren:

„Wie der Einfühlungsdrang als Voraussetzung des ästhetischen Erlebens seine Befriedigung in der Schönheit des Organischen findet, so findet der Abstraktionsdrang seine Schönheit im lebensverneinenden Anorganischen, im Kristallinen, allgemein gesprochen, in aller abstrakten Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit.“³⁶⁶

Worringer sah es als Aufgabe der Kunstgeschichte, die aktuellen künstlerischen, ästhetischen und philosophisch-weltanschaulichen Fragen verständlich zu machen und das Erleben der Gestaltqualitäten zu fördern. In der höchsten Form der Abstraktion erkannte er den vollkommensten Stil und lieferte damit den modernen Kunstrichtungen ihre Legitimation, die sie genealogisch mit der Kunst der Griechen und Ägypter verband.

Durch seine Kontakte in die zeitgenössische Kunstwelt – seine Frau Marta und seine Schwester Emmy waren Künstlerinnen – war Worringer die Idee einer Weltkunstgeschichte sehr vertraut. Neben dem Expressionismus interessierte ihn besonders die gotische Kunst, die er als den „letzten Stil“ bezeichnete.³⁶⁷ Da die eurozentrische Betrachtungsweise durch die „nachwirkende Kraft des Humanismus“ den Blick auf die Epoche verstellte, suchte Worringer ihre Aufwertung durch eine universale Methodik:

„Praktisch sind alle Wege geöffnet zu einem Universalismus der Betrachtung, ideell bleiben wir Humanisten mit abendländischer Blickbeschränkung. Abhängig nicht von den geschichtlichen Tatsachen, sondern von der bestimmten Geschichte ihrer Geschichtswerdung. Und die versperrt uns den Blick für die unbefangene Erfassung der wirklichen Tatbestände.“³⁶⁸

Worringers kunstgeschichtliche Skizze *Griechentum und Gotik* erschien 1928 ebenfalls bei Piper, „um bekannte Dinge in einem neuen Zusammenhang sichtbar“ zu machen, die nicht durch Einflüsse erklärbar waren.³⁶⁹

Das Grenzen überschreitende vergleichende Sehen half ihm bei der Wiederentdeckung Pieros. In *Das Kunstwerk*, einer Zeitschrift für zeitgenössische Kunst, berichtete Worringer 1949 in seinem Aufsatz *Jean Fouquet und Piero della Francesca* über den Erkenntnisgewinn durch die der

³⁶⁶ Worringer 1996, S. 37.

³⁶⁷ Seine Habilitation *Formprobleme der Gotik* von 1909 wurde 1911 von Piper verlegt.

³⁶⁸ Worringer 1928, S. 6–7.

³⁶⁹ Ebd., S. 5.

Weltkunst geöffneten vergleichende Methode.³⁷⁰ Anlass für die Auseinandersetzung mit den beiden Künstlern der Frührenaissance war dem Kunsthistoriker nicht ihr gemeinsamer historischer Kontext, sondern seine eigene persönliche Einfühlung, die Analogie, die er zwischen dem Franzosen und dem Italiener sah und hier als Offenbarung schilderte: Eines Tages sei es ihm wie Schuppen von den Augen gefallen: „Piero della Francesca!“ Zuvor habe er sich bei der Betrachtung der Madonna aus dem *Diptychon von Melun* immer an etwas erinnert gefühlt, das er nicht fassen konnte. Durch den Vergleich der *Madonna della Misericordia* mit indischer Kunst (den Anna Jameson bereits einhundert Jahre zuvor anstellte, vgl. Kap. 3.2.2) nahm Worringer die „meditative Undurchdringlichkeit dieses religiösen Ausdrucks“ war, die „Schädelerhöhung und halbgeschlossenen Lider“ erinnerten ihn an Buddha-Darstellungen, und er zeigte sich gleichzeitig erstaunt darüber, dass Piero indische Kunst nicht gekannt habe. Wie bei einem Palimpsest konnte er unter dem Oberflächentext einen Urtext durchlesen. „Um die Wurzeln dieser archaischen Elementarität aufzuspüren“, stellte Worringer die Werke in den Kontext der etruskischen Kunst, deren „formales Gestaltungssystem“ grundlegend für Pieros Arbeiten wurde, der „nur in konvexen Urformen“ dachte. Als Inbegriff der elementarisierten Kunst betrachtete Worringer die *Madonna del Parto*, die in beispielloser Weise ein christliches Motiv „mit so selbstverständlicher urymythischer Unschuld“ paganisierte.³⁷¹

8.5 KUNSTGESCHICHTE AUS DEM GEIST DER GEGENWART: HANS TIETZE UND JOSEPH GANTNER

Die seit der Avantgarde geführten Debatten über die Dialektik von zeitgenössischer und historischer Kunst hatten die traditionelle Kunstgeschichte in eine Sackgasse gelenkt. Der Wiener Kunsthistoriker Hans Tietze (1880–1954) sah sich als passionierter Historiker und Kunstkritiker diesem Spannungsverhältnis verpflichtet und plädierte 1925 mit seinem Buch *Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte* für eine lebendige Auseinandersetzung mit der Kunst aller Zeiten.

Tietze setzte sich begeistert von der expressionistischen Kunst für den Erwerb zeitgenössischer Werke ein, die einen neuen Blick auf die Vergangenheit ermöglichten. Die chronologische Betrachtung von Kunst hielt er für unproduktiv, denn, was die alte Kunst der neuen geben könne,

³⁷⁰ Worringer 1949, S. 24–30.

³⁷¹ Ebd., S. 28–30.

sei nur „die beruhigende Hilfe der Analogie“, „die in ihrer Trivialität so beängstigenden Erkenntnisse, dass alles schon dagewesen ist“.³⁷²

Die ständige Neubewertung Vergessener und das Erzeugen retrospektiver Kunsturteile waren für Tietze Beleg für die Bedeutungslosigkeit der Konstruktion eines Gegensatzes zwischen Kunst und Kunstgeschichte, Künstlern und Kunsthistorikern:

„Selbst bescheidene historische Kenntnisse machen evident, dass das Verhältnis zur alten Kunst immer eine Funktion des Verhältnisses zur neuen gewesen ist, dass also auch der Forscher das retrospektive Bedürfnis seiner eigenen Zeit nur dann voll zu befriedigen vermag, wenn er von deren künstlerischen Sehnsucht durchaus erfüllt ist.“³⁷³

Tietze warb für einen lebendigen Umgang mit Kunst, der eine Verlebendigung der Kunstgeschichte bewirken sollte, indem sie jenseits der akademischen Stilkritik nach der „schöpferischen Tätigkeit des Künstlers“ im Werk fragt:

„Es gilt den Künstler nicht als den Urheber einer bestimmten Gruppe von Arbeiten festzustellen, sondern ihn als eine geistige Totalität zu begreifen, als ein Wesen, das fühlend und denkend Teil an seiner Zeit hat im aktiven und passiven Sinne. Dass sie den Stoff, der seiner Zeit innerste Lebendigkeit darstellt, aus ihrer Genialität heraus umschaffen, macht die großen Künstler zu Ereignissen nicht nur in der Geschichte der Kunst, sondern in der Menschheit. Anstelle des nun gradweisen Unterschieds zwischen großen und kleinen Meistern, der einer alle Glieder einer Entwicklungskette im Wesentlich gleich wertenden Auffassung entsprach, tritt eine wesenhafte Scheidung ein; die geisteswissenschaftliche Kunstgeschichte räumt wieder dem monumentalen Sinn der Historie den Vorrang ein. Ihr ist in aller Geschichte das entscheidend Wichtige, was zu unmittelbarer lebendiger Wirkung erweckt werden kann; ihr ist in der Geschichte der Kunst das Wesentliche, was sie als ein Stück des ewigen Menschheitsgeistes überzeugend zu machen vermag. Sie verlebendigt, indem sie zu den Quellen führt, die lebendig sind.“³⁷⁴

Er sah das historische Prinzip der teleologischen Dependenz in der Kunst eindringlich bestätigt: Der Schlüssel zur Bewertung des Historischen liege in seiner Beziehung zur Gegenwart, wissenschaftliche Erkenntnisse seien bestimmt durch zeitgebundene „Lebenswerte“, für die jede Zeit ihre eigenen Bedingungen schaffe.³⁷⁵

Die ständigen Revisionen der Kunst veranlassten die Kunsthistoriker der Moderne wiederum zu einer Revision der eigenen Disziplin. 1932 verfasste der ehemalige Wölfflin-Schüler Joseph

³⁷² Tietze 1925, S. 12.

³⁷³ Tietze 2007, S. 165.

³⁷⁴ Ebd. S. 184–185.

³⁷⁵ Ebd. S. 165.

Gantner (1896–1988) die *Prolegomena zu einer Kunstgeschichte aus dem Geist der Gegenwart*. Er betonte, „dass es ein Irrtum sei, zu glauben, die Kunstgeschichte könne in ihrer Forschungsarbeit jemals ohne eine innere Beziehung zu der jeweiligen Gegenwart lebendig bleiben.“³⁷⁶ Die Raumerweiterung der Kunstrezeption um außereuropäische Erdteile, Kunst von Kindern und der Prähistorie, die mit dem *Almanach Der Blaue Reiter* manifest wurde, wollte Gantner auch in der Kunstwissenschaft etablieren. In der akademischen Absonderung der Kunstgeschichte von der Antike sah er den Mangel begründet, in großen Perspektiven zu denken. Für einen produktiven Umgang mit der Kunst forderte er Einblick in die schöpferische Tätigkeit des Künstlers: „Es führt nur eine Brücke von der Gegenwart nach rückwärts: die der Einsicht in die schöpferische Tat. Nicht aber die Analogie oder gar die Vorbildlichkeit von einzelnen Formen.“³⁷⁷ Gantner beurteilte die wissenschaftliche Arbeit als ebenso schöpferisch wie die künstlerische und forderte die Loslösung der Disziplin aus den „Fesseln einer allzu starren historischen Verwissenschaftlichung“ und damit von den Periodisierungen und der Überlegenheit einzelner Epochen.³⁷⁸ Um die künstlerischen Fragen der Gegenwart im wissenschaftlichen Kontext zu behandeln, schlug er die Durchführung eines kunsthistorischen Propädeutikums vor.

8.5.1 WALTER BENJAMIN

Mit dem Begriff des „dialektischen Bildes“ formulierte Walter Benjamin (1892–1940) die Hypothese vom Anachronismus der Kunstwerke, die noch nicht zur „Lesbarkeit“ der Geschichte gelangt sind. In ihnen, schreibt er, tritt das „Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft [...] zusammen [...] [ihre Beziehung] ist nicht Verlauf, sondern Bild, sprunghaft“ – ein Bild, in dem Vergangenheit und Gegenwart sich wechselseitig umorientieren, umwandeln und kritisieren, um zu bilden, was er eine Konstellation nannte, eine dialektische Konfiguration heterogener Zeiten.³⁷⁹ Benjamin machte in seinen geschichtsphilosophischen Thesen deutlich, dass sich die Gegenwart nur die für sie bedeutsame Vergangenheit heraussuche und damit nie objektiv sein könne. Damit formulierte er den Ansatz für eine relativistische Geschichtsschreibung, die sich immer wieder neu an die jeweilige „Jetzt-Zeit“ anpassen musste:

³⁷⁶ Gantner 1932, S. 13.

³⁷⁷ Ebd., S. 27. Anm.

³⁷⁸ Ebd., S. 36.

³⁷⁹ Didi-Huberman 1999, S. 6–13.

„Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen „wie es denn eigentlich gewesen ist“. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt [...] in jeder Epoche muss versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwäl-
gen.“³⁸⁰

An der Geschichtsschreibung kritisierte er die Annahme einer homogenen und leeren Zeit, die von der Geschichte ausgefüllt wird und durch das additive Zusammentragen von Fakten einen Kausalnexus von verschiedenen „Siegermomenten“ erzeugt, die erst posthum „historisch“ werden: „durch Begebenheiten, die durch Jahrtausende von ihm getrennt sein mögen.“ Benjamin sprach sich für eine „materialistische Geschichtsschreibung“ aus, die einen Gegenstand konstruktiv auswählt, um eine bestimmte Epoche aus dem homogenen Verlauf der Geschichte herauszusprengen. Als Beispiel führte er Robespierre an, der das antike Rom als eine mit „Jetzt-Zeit“ geladene Vergangenheit interpretierte, die er aus dem Kontinuum der Geschichte heraussprengte, um die Französische Revolution als ein wiedergekehrtes Rom zu deuten: „Sie zitierte das alte Rom genauso wie die Mode eine vergangene Tracht zitiert.“ Von einer anachronischen Geschichtsschreibung erhoffte sich Benjamin die Erfassung von Konstellationen, in die die eigene Epoche mit einer ganz bestimmten früheren tritt.³⁸¹

8.6 NATURALISMUS UND WELTKUNSTGESCHICHTE

Die komparative Bild- und Textredaktion wurde ab 1921 mit der Zeitschrift *Der Querschnitt*, die von der Berliner Galerie Flechtheim herausgegeben wurde, programmatisch formuliert und international verbreitet. In dialogisch aufgebauten Bildtafeln wurden Kunstwerke verschiedener Epochen vergleichend gegenübergestellt. Einen Höhepunkt erreichte die komparative Bildredaktion mit Carl Einsteins Zeitschrift *Documents*, die Meisterwerke der Hochkultur neben Trivial- und Populärkultur stellte.³⁸²

Verbreitung fand die neue, universelle Kunstauffassung durch den Kunstkritiker und Verleger Paul Westheim. Sein *Kunstblatt* wurde die Kunstzeitschrift der Avantgarde, die sich mit den aktuellen Strömungen auseinandersetzte.³⁸³ In einer Rundfrage zur aktuellen Kunstentwicklung

³⁸⁰ Benjamin 2010, S. 95–96.

³⁸¹ Ebd., S. 102–105.

³⁸² Paris 1929–1931. Fleckner 2012, S. 6–7.

³⁸³ 1917–1925 im Verlag Kiepenheuer erschienen, von 1925–1928 in der Akademischen Verlagsgesellschaft Athenaiion. Vgl. Windhöfel 1992 und 1995.

unter dem Titel *Ein neuer Naturalismus??* gaben Künstler, Schriftsteller, Kunsthistoriker und Museumsleiter 1922 eine Stellungnahme ab. Die Intellektuellen verstanden die Fragestellung mehr als linguistisches Problem denn als künstlerische Herausforderung: Der Kunsthistoriker Wilhelm Pinder sah in der Nomenklatur „weniger eine Angelegenheit der Kunst“, „als derer, die über sie zu reden pflegen“. Er erkannte einen gewissen „periodischen Rhythmus der Geschichte“, in dem das Ende eines Stils Verwandlung und Verwertung und nicht dessen Tod bedeute. Pinder war überzeugt: „[...] man wird dem kommenden immer ansehen können, was ihm vorausging; es ist schon jetzt Geschichte und unauslöschbar.“³⁸⁴

Für den Kunsthistoriker Fritz Wichert bedeutete Naturalismus die Grundlage aller großen Kunst weltweit:

„Die größte Kunst bringt Reichtum, Mannigfaltigkeit und Feinheit der natürlichen Erscheinung mit der kristallinen Starrheit und Durchsichtigkeit des mathematischen Regelmäßes zur Deckung. Die Beispiele für diese Tatsache finden sie in allen Blütezeiten, in der ägyptischen, in der indischen, in der persischen, in der griechischen, in der romanischen und in der Renaissancekunst. Ich möchte nur wissen, wann die beschriebene Deckung der beiden gegensätzlichen Elemente zuletzt gelungen ist.“³⁸⁵

Edwin Redslob fand in der neuen naturalistischen Kunstbewegung die „kreative Leistung“ der „Schöpfung“ verwirklicht.³⁸⁶ Die Orientierung an der künstlerischen Leistung, die seit dem 19. Jahrhundert von Kunsthistorikern gefordert wurde, begrüßten vor allem Künstler wie Rudolf Grossmann, der betonte, es sei wichtiger „ein gutes Bild zu malen als den Kampf irgend eines ismus wieder zu schüren“.³⁸⁷ Als Grundlage des künstlerischen Schaffens und Voraussetzung jeder Abstraktion fasste Ernst Ludwig Kirchner den Naturalismus im Sinne eines Naturstudiums auf:

„Das Naturstudium ist für den Schaffenden die unumgänglich nötige stetige Quelle, für den Betrachtenden ist sie der Schlüssel zum Verständnis. Je mehr der Maler von Natur in sich hat, je freier kann er mit den Formen schalten, es gibt keine Grenze und kein Ende dafür, sicher ist nur, dass er aus den Formen der sichtbaren Welt schafft, er mag ihnen so nahe oder so fern kommen wie er will und muss. Unendlich viele Möglichkeiten der Erfüllung hat ja das künstlerische Schaffen.“³⁸⁸

³⁸⁴ Westheim 1922, S. 370.

³⁸⁵ Ebd., S. 372.

³⁸⁶ Ebd., S. 375.

³⁸⁷ Ebd., S. 393.

³⁸⁸ Ebd., S. 376.

Die Abkehr von den abstrakten Kunstrichtungen erforderte eine Neudefinition des Form-Begriffs. Der Schriftsteller Otto Flake sah die Aufgabe des neuen Naturalismus in der Bindung des Metaphysischen: „Das Erscheinende ist der Ort, an dem sich das Geistige kristallisiert, kurz, man wird die Bedeutung der „Form“ neu erfassen.“³⁸⁹ Das neue Medium Film förderte die Abkehr von den klassischen Gattungen und ihren Formfragen. George Grosz erkannte das Potenzial der neuen Bildform:

„Eine wertvollere und reine Gegenständlichkeit ist und bleibt der Film. Heute befriedigt bereits der Film den Bildungserwartungen von vielen, vielen tausend Menschen täglich. Der Film ist die modernste Bildebene überhaupt, er hat jede dynamische, simultane und futuristische Möglichkeit. Ist es ein Wunder, dass Chaplin und Fatty lebendiger wirken als die beste Kunstaussstellung?“³⁹⁰

Der traditionelle „Staffeleibildmaler“ musste vor den modernen, schnelleren bildgebenden Methoden als überholt gelten. Die Zukunft des Malers sah Grosz im Journalismus, wo er als „Tageszeichner“ überdauern würde. Diese Entwicklungslinie brachte den bildenden Künstler mit den technischen Künstlern und Malern der Industrie und Reklame zusammen – mit dem konstruktivistischen Zeichner, mit dem Erfinder und Ingenieur: Carràs Sinnbild des neuen Künstlers (vgl. Kap. 6.2).

Die Suche nach einem neuen Naturalismus erklärte Kandinsky aus der schnellen Entwicklung der Abstraktion einer tradierten gegenständlichen Malerei. In seinem Artikel *Über die Formfrage*, den er Jahre zuvor für den *Almanach Blauer Reiter* verfasste, setzte er bereits Abstraktion und Realismus gleich.³⁹¹ Grundlage für das erfolgreiche Kunstschaffen sei die „innere Freiheit“, die nicht durch Wissen allein zu erreichen sei, sondern „durch das ausgebildete Gefühl der Relativität“ – eine „Formfrage an sich“ könne es nicht geben. Erst wenn der „Inhalt die Form schafft“, könne die volle Harmonie zwischen „Form“ und „Inhalt“ entstehen, die alle Kunst auszeichne.

Der Kunstkritiker Clive Bell sprach sich ebenso für die Gleichstellung naturalistischer und abstrakter Malerei aus. Kunst sei viel mehr eine Frage der „ästhetischen Sensibilität“: „Wenn ein kubistisches Bild von Picasso gut ist, ist es in der gleichen Weise gut wie ein Gemälde von Raffael oder eine romanische Kirche.“³⁹²

³⁸⁹ Ebd. S. 381–382.

³⁹⁰ Ebd., S. 382–383.

³⁹¹ Ebd., S. 384–387. Vgl. Lankheit 1965, S. 132ff.

³⁹² Ebd., S. 395–396.

Rudolf Kaiser formulierte das dialektische Spannungsverhältnis zwischen „Ideal-Geistigem“ und „Real-Natürlichem“, das es immer gegeben habe und sowohl nacheinander als auch miteinander in Erscheinung treten könne:

„Der abstrakt-idealistischen Kunstgesinnung des Mittelalters folgte der Realismus der Renaissance, der – in Italien – von Giotto bis Masaccio den realistischen Gegenschlag gleichzeitig mit dem Aufbruch der neuen klassischen Formenwelt vollzog. Im Norden – bei seinem stärkeren Individualismus und deshalb weit geringeren Form- und Traditionssinn – reichte dieser Gegenschlag noch weiter in die Wirklichkeit, ins Naturalistische hinein: man denke an die Brüder van Eyck und an Dirk Bouts. [...] Die Situation scheint heute mir deshalb der italienischen Vor- und Frührenaissance sehr ähnlich zu sein: wo die Erneuerung der Form mit dem Realismus Hand in Hand ging (schon gewinnen wir sogar zu der gestern noch verdamnten Hoch-Renaissance ein neues und lebendiges Verhältnis).“³⁹³

Mit der Reihe *Orbis Pictus* setzte Westheim seine Idee einer „Weltkunst-Bücherei“ um, in die er das Kunstkonzept des *Almanachs* aufnahm. Zu den Themen gehörten chinesische Landschaften ebenso wie indische Baukunst, frühgriechische Plastik, mittelalterliche Elfenbeinarbeiten oder der französische Klassizismus. In der Reihe erschienen auch Carl Einsteins *Afrikanische Plastik* und *Der frühe japanische Holzschnitt*.³⁹⁴

Die Strömungen der europäischen Kunst fassten Einstein und Westheim 1925 in ihrem gemeinsamen Projekt eines *Europa-Almanachs* zusammen.³⁹⁵ Der vollständige Titel visualisierte einen „Jahrmarkt Europa“, auf dem alle Kunstgattungen vertreten waren: *Europa-Almanach/ Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode/ Ausserdem nicht unwichtige Nebenbemerkenungen*.³⁹⁶ Die gesamten damaligen Strömungen bildeten Brücke-Künstler, Blauer Reiter, Bauhaus-Künstler, Expressionisten, Vertreter der Neuen Sachlichkeit, Futuristen und Metaphisici.³⁹⁷ Fernand Légers Ausführungen in seinem Artikel *Sehr aktuell sein* geben Auskunft über die zeitgenössische Kunstauffassung, die ihre „Verbündeten“ in den Primitiven fand:

„Ein Gesicht – das menschliche Gesicht von einem aktuellen Auge gesehen; sein plastischer Wert, eine Kugel, eine Sphäre ohne konkave oder konvexe Elemente, die Nase die Augen als Gegenstände gesehen, die wie Gegenstände modelliert und gedrechselt sind. Der ganze menschliche Körper als Gegenstand gesehen. – Der plastische Wert nackt wie ein Brückenpfeiler – wie ein Pfeiler, der die Brücke trägt, gemacht wie die Brückenarchitektur architektonische Malerei – die Kopfhare einer Frau gerollt und ausgeführt wie die Eisendrähte, die eine Brücke halten.

³⁹³ Ebd., S. 408–411.

³⁹⁴ Heißeher 2011, S. 91.

³⁹⁵ Potsdam 1925.

³⁹⁶ Hermann Kasack, *Jahrmarkt Europa*, ebd. S. 5–6.

³⁹⁷ Heißeher 2011, S. 92ff.

Kein Sujet mehr. Erfundene Formen: der Tisch des Bildes erfunden und vereinfacht wie ein Fabrikstisch. Ist dieses moderne Sehen Voraussetzung, so organisiert sich alles, das plastische Leben wird eine Wirklichkeit, ohne pittoreske Romantik, – schön. Alles ist gleich, ruhig, voller Rhythmus. Die Köpfe drehen sich langsam, ohne Heftigkeit, ohne Überraschung. Die Gesichter entspannen sich, werden schön, kein Kampf mehr, harmonisieren mit dem Milieu – nicht nach rückwärts sehen; lassen wir die Landschaft mit Schnellzugsgeschwindigkeit sich verwischen [...] Es gibt keine Füße mehr, keine Hände, kein Gesicht, keine Maschine, keinen Baum, keine Pflanze – es gibt nur noch den modernen Sinn der Objektivität, der die Zukunft beherrscht. Arbeiten – verwirklichen – zuendebringen – vollenden. Die Primitiven der „Vollender“ die Renaissancen der „Beiseitebringer“! Die sehr aktuellen Künstler müssen sich über die falsche Renaissance hinweg mit den Primitiven verbünden!“³⁹⁸

9. DER GESCHMACK FÜR DIE PRIMITIVEN: PIERO IN DER LITERATUR DER 1920ER-JAHRE

Eine Lösung für die von den Künstlern geforderte Aufhebung der Dualismen Klassizismus/Romantik, Realismus/Idealismus, Form/Farbe bot der Primitivismus. In seinem Buch *Il gusto dei primitivi* untersuchte Lionello Venturi das Phänomen und manifestierte es als „Offenbarung“ im kreativen Prozess des Kunstwerkes.³⁹⁹

Als herausragendes Beispiel der „Offenbarung“, wurde Piero in der Literatur der Zwanzigerjahre als „einzigartig“, „unvergleichlich“, „seiner Zeit enthoben“ oder „eigenartig“ beschrieben und mit Künstlern verschiedenster Epochen verglichen. Max Dvořák verwendete den Begriff des Anachronismus, um die malerische Qualität der Propheten in Arezzo zu beschreiben und Massimo Bontempelli beschrieb in seinem Aufsatz *Analogies* die Vorbildstellung der Quattrocento-Maler für die Moderne.⁴⁰⁰ Auch Konrad Escher proklamierte die Geistesverwandtschaft zwischen den Modernen und Piero, dessen „synthetische Kraft“ der Wandmalerei „so bedeutsam und eigenartig sei“, „dass sie, Jahrhunderte überspringend, in der Neuzeit wieder Geistesverwandte findet. Raumlösung, Linienstärke und Ausdruckskraft der Farbe gelangen heute durch Überwindung der rein sensualistisch-experimentellen Malerei zu verwandter Synthese.“⁴⁰¹

Das erwachte Interesse an Piero bewirkte einen großen Besucherandrang in Arezzo und Sansepolcro. Berenson stellte später fest: „At that time, most of us put Piero in the first rank, higher

³⁹⁸ Einstein 1993, S. 13–16.

³⁹⁹ Ebd., S. 9.

⁴⁰⁰ Dvořák 1927, S. 159ff; Bontempelli 1927, S. 7ff; vgl. Abel Bonnard, *A propos de Piero della Francesca*, in: *Revue de l'art ancien et moderne*, 1921, S. 89–94; Léon Rosenthal, *Piero della Francesca et notre temps*, in: *L'amour de l'art*, 1923, S. 767ff.

⁴⁰¹ Escher 1922, S. 90.

than he had ever been before“ und berichtete von einem „modernen Massenandrang“, vergleichbar mit den Romfahrten der vergangenen Jahrhunderte.⁴⁰²

Dass diese abgelegenen Städte aber schwieriger aufzusuchen waren als das Zentrum des Christentums, berichtete der britische Schriftsteller Aldous Huxley 1925 in seinem Reiseroman *Along the Road – Notes and Essays of a Tourist*. Für die umständliche Reise entschädigte ihn schließlich der Anblick des „besten Bildes der Welt“ – die *Auferstehung Christi*.⁴⁰³

Der Aretiner Kunsthistoriker Alessandro del Vita kam dem Bedarf an Reiseliteratur mit seiner handlichen Broschüre *Piero della Francesca* als Einführung in das Werk nach.⁴⁰⁴ Die dreisprachige Ausführung des Textes in Italienisch, Französisch und Englisch machte die Informationen einem breiten Publikum zugänglich. Der Einführungstext zu Biografie und Werken war auf sieben Seiten beschränkt, während der Abbildungsteil mit 48 Werken und Detailaufnahmen großzügig gestaltet wurde. Trotz der Kürze des Textes betonte auch del Vita die Aktualität Pieros und den Einfluss auf die zeitgenössischen Künstler mit dem Verweis, dass er seiner Zeit voraus war:

„Con la sua arte precorse i tempi cosicchè oggi non solo gli studiosi e gli esteti, ma soprattutto gli artisti, si recano reverenti nel San Francesco di Arezzo ad ammirare e a studiare la sua Storia dell Croce, fonte per tutti di insegnamento, di studio e di sensazioni infinite, sublime capolavoro consacrato ormai per una delle maggiori glorie della pittura italiana.“⁴⁰⁵

9.1 HANS GRABER

Die erste umfangreich illustrierte Monografie brachte der Schweizer Kunsthistoriker Hans Graber (1886–1956) 1920 heraus.⁴⁰⁶ Mit achtzig Bildtafeln und Detailaufnahmen, die der „Anschauung“ dienen sollten, wurden die Bildwerke im deutschsprachigen Raum verbreitet.⁴⁰⁷

Eine Rezension des Buches zeigt, welche Wirkung von der Arbeit erwartet wurde:

⁴⁰² Berenson 1954, S. 2.

⁴⁰³ London 1925. Huxley 1974, S. 177–189, S. 177. Vgl. Brilli 2002b, S. 53.

⁴⁰⁴ 1928 als 20. Band in der Piccola Edizione d'Arte bei den Fratelli Alinari in Florenz erschienen.

⁴⁰⁵ Del Vita 1928, S. 11.

⁴⁰⁶ Anlässlich des 500. Geburtstages des Künstlers. Zur Frage nach dem Geburtsjahr siehe Banker 2004.

⁴⁰⁷ Erschienen im Verlag Benno Schwabe & Co in Basel. 1922 erfolgte eine „neue, textlich erweiterte, wohlfeile Ausgabe“ mit 68 Abbildungen.

„[...] sehr solide Arbeit über einen der Größten aus der Zeit der Frührenaissance, dessen überragende Bedeutung dieses Buch überhaupt erst offenbar gemacht hat. [...] Will der Verlag den deutschen Künstlern, die wahrscheinlich der hohe Preis der monumentalen Ausgabe stark behindert, das Werk kennenzulernen, ein Gutes tun, dann lässt er hoffentlich bald eine Volksausgabe folgen, die auch in kleinerem Format und bei einem stärker reduzierten Bildanhang Tausende willkommen heißen werden.“⁴⁰⁸

Die Kritik an dem hohen Preis des Werkes resultiert aus dem Anspruch Grabers, das Buch in erster Linie an „Künstler und unzünftige Kunstfreunde“ zu richten, da sich diese per se dem künstlerischen Wesen widmeten und nicht den harten „historischen Fakten“ wie die meisten Kunstgelehrten. Graber verzichtete daher auf einen wissenschaftlichen Apparat und wollte den beigefügten Text, der das Leben, die Werke und den Stil Pieros thematisiert, als „Einführung“ verstanden wissen. Um den „Stil“ Pieros zu fassen, sollte von der zeitgenössischen Kunst aus der Zugang zu ihm gesucht werden, „in der Überzeugung, dass er dieser in mancher Hinsicht verwandt und damit für uns besonders lebendig ist“:

„Unsere Zeit hat eine doppelte Stellung zur Kunst früherer Epochen. Einmal eine wissenschaftlich historische, eine objektive gewissermaßen, deren Absicht vor allem dahingeht, die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung eines Künstlers aufzuzeigen, nachzuweisen, welcher Art und Herkunft sein Stil ist, und ob und inwiefern er Neues gebracht, die künstlerischen Ausdrucksmittel seiner Zeit bereichert hat. Dies lässt sich bis zu einem hohen Grade objektiv, bleibend festlegen, zum mindesten für die Epoche um die es sich hier handelt. Anders verhält es sich mit der zweiten Stellung. Diese, die Subjektive, befindet sich in stetem Fluss. Sie fragt nicht nach dem Historischen, sondern nach dem rein Künstlerischen, darnach, inwieweit eine Kunst für die Gegenwart lebendig ist und auf sie anregend, fruchtbar wirkt. Sie hebt diejenigen Künstler auf den Schild, bei denen sie Wesen und Ziele die den eigenen verwandt sind herauspürt.“⁴⁰⁹

Graber stand noch ganz unter dem Eindruck expressionistischer Strömungen, Begriffe für die aktuellen Kunstrichtungen wie der Neuen Sachlichkeit fehlten und wurden erst wenige Jahre später von Franz Roh und Gustav Hartlaub formuliert (vgl. Kap. 6.3, 6.4). Trotz der Verwendung einer strengen, geschlossenen Form bezeichnete Graber Piero als „Expressionisten“, da die „optisch-technischen Dinge“ nie den reinen, unmittelbaren Ausdruck behinderten. Seine Beobachtungen basieren auf einer formalistischen Kunstbetrachtung, die durch die kontrastierenden Schwarz-Weiß-Fotografien der Werke verstärkt wird:

⁴⁰⁸ Rezension von Georg Biermann, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1921, S. 288–289.

⁴⁰⁹ Graber 1920, Vorwort, S. 27.

„Immer wieder stehen helle neben dunklen Flächen, helle Figuren vor dunklem Grund oder dunkle vor hellem. Wie bedeutsam dieses Abwägen, dieses Gegenüberstellen von Hell und Dunkel gerade für das Fresko ist leuchtet ohne weiteres ein. Das Fresko lebt von den großen, einfachen Kontrasten. Diese schafft sich der Künstler vor allem mit der besonderen Art seiner Lichtbehandlung. Gleichzeitig schafft er sich damit eine klare, fernwirksame Gesamtform, die er durch sorgfältiges Abstufen des Helldunkels belebt und bereichert.“⁴¹⁰

Die Vorbilder für den Expressionismus mit seiner Suche „nach einer einfachen, konzentrierten, strengen und tektonischen Form“ sah Graber in den Primitiven und beschrieb Piero als „starke Persönlichkeit“, die „das einfache, naive künstlerische Gefühl“ der Tradition Giotto und Massaccios trotz des wachsenden Realismus wahren konnte. Diese Erkenntnis konnte erst das 20. Jahrhundert hervorbringen, „aus einem Gefühl innerer Verwandtschaft heraus“. In einer weiteren Rezension des Buches verdeutlichte der Kunsthistoriker Edmund Hildebrandt 1922 dieses Verwandtschaftsverhältnis:

„Was dem Künstler seine historische Stellung in der Entwicklung der italienischen Malerei anweist, ist zugleich dasselbe was seiner Gestalt in den engeren Gesichtskreis der Kunstbewegung unserer Tage rückt. Die Vereinigung objektivster Strenge und Größe mit feinstem pleinairistischem Erfassen atmosphärisch-koloristischer Probleme lässt die Kunst des alten Meisters sowohl als überraschende, ewig merkwürdige Vereinigung florentinischer Dramatik und umbrischer Lyrik erscheinen, wie als Vertreterin zweier, unserer Zeit als unvereinbar geltender künstlerischer Gegensätze. Die beiden feindlichen Richtungen des „alten“ Impressionismus und des „neuen“ Expressionismus können mit gleichem Recht den Meister der Aretiner Kreuzlegende und den Londoner Täufer Christi als Kronzeugen für ihre Sache aufrufen.“⁴¹¹

Graber war der Bewertungswandel nicht entgangen, den Piero seit Passavant durchmachte: Neben Botticelli erschien Piero zu wenig „schön“, seine Strenge wurde als Unbeholfenheit, seine Herbheit als Hässlichkeit aufgefasst. Erst durch die Revision des Schönheitsbegriffs durch eine *l'art pour l'art* fordernde klassische Moderne, wurde der Betrachter für die „Hässlichkeit“ der Figuren Pieros empfänglich und erkannte die „edle Einfalt und stille Größe“ der Arbeiten, die nun gleichberechtigt neben den Werken Michelangelos und Tintoretts standen und von der Neubewertung der Wandmalerei profitierten (vgl. Kap. 2, 5.1). Das neu entdeckte Medium, dessen spezifisches Charakteristikum das Monumentale ist, hielt Graber für den wichtigsten

⁴¹⁰ Ebd., S. 32.

⁴¹¹ Hildebrandt 1922, S. 244.

Ausgangspunkt, um „unmittelbar ins Wesen seines Stils“ einzudringen, denn „das Fresko war sein Element“:

„Wie echte Monumentalität ist Pieros Stil einfach und streng. Der Bildaufbau ist von klassischer Einfachheit und von tektonischer Strenge. Tektonisch streng, statuarisch wenn man so will, sind auch die Figuren, ja sie sind es nicht selten in einem Maße, dass sie wie architektonische Glieder, gleichsam wie Pfeiler wirken“.⁴¹²

Pieros Gleichbehandlung von Architektur und Figurenpersonal zeigte Graber am Beispiel der *Begrüßung der Königin von Saba durch Salomon*, in der Piero die Personen wie Säulen in einer Säulenhalle gruppierte (Abb. 83). Die Reduktion auf das Wesentliche, den Verzicht auf unnötiges Beiwerk beschrieb er als „sachlich“ und griff damit den Begriff auf, der erst einige Jahre später systematisch für die Gegenwartskunst verwendet wurde.⁴¹³

Wie viele andere Kunsthistoriker stand auch Graber im Austausch mit zeitgenössischen Künstlern. Er verschickte sein Buch an Freunde wie Balthus, der ihm eine Kopie nach Pieros *Anbetung des Heiligen Kreuzes* schenkte und René Auberjonois, dessen Werke er sammelte.⁴¹⁴ Der Maler Erich Klossowski – Vater von Balthus und Freund Grabers – nannte Piero den „Cézanne seiner Zeit“, der zum Lehrmeister der Moderne wurde.

1926 kam Balthus nach Sansepolcro, um das Fresko seines „verehrten Pieros“ zu bewundern und seine Geometrie zu studieren. Er fertigte eine Ölskizze der *Auferstehung*, in der er die „geistvollste aller Malerei“ verwirklicht fand, die ihm erlaubte, „das Geheimnis der Welt ergründen zu können“ (Abb. 26).⁴¹⁵ In einem Essay über Balthus schrieb Albert Camus, er halte die Zeit an, „correcting reality“.⁴¹⁶ Antonin Artaud, Schauspieler und Regisseur, prophezeite Balthus der Piero della Francesca seiner Epoche werden zu können:

„In der Zeit vor der Renaissance haftet den Gesichtern für die Psychologie vielleicht etwas Totes an, aber nur deswegen, weil die als primitiv verschriene Kunst zu allen Zeiten die übernatürliche Manifestation eines Wissens war; die Gesichter in der primitiven Malerei vermitteln uns jenseits der menschlichen Psychologie, die Vibration der Seele, die tiefen Anstrengungen des Universums. Zwischen dem hieratischen, heiligen Primitivismus eines Cimabue, eines Giotto oder eines Fra Angelico und der Malerei, die die Materie eines Michelangelo, eines Tizian, eines Veronese, und selbst der eines Tintoretto oder Rubens bringen Maler wie Piero della Francesca, Simone

⁴¹² Graber 1920, S. 29.

⁴¹³ Ebd., S. 30.

⁴¹⁴ Kat. Ausst. Vevey 2002, S. 14. Über den Schweizer Maler René Auberjonois schrieb Graber 1925 eine Monografie.

⁴¹⁵ Brilli 2002b, S. 55.

⁴¹⁶ Ralph Pomeroy, in: Naylor 1989, S. 60; Fluck 1994, S. 155, Anm. 1830; vgl. Rewald 2007.

Martini, Piero di Cosimo, Tura, Antonello da Messina und Mantegna Ansprüche der Sonne, des Wetters, der Dunkelheit, die menschliche Psychologie, mit einem Wort: die Aktualität, mit den Ansprüchen der alten Kirchenkunst in Übereinstimmung, die sich auf die Kenntnis dessen stützt, was ich die Energetik des Universums nennen möchte. Mit seinen kantigen, schroffen Zeichnungen, mit seinen Erdbebenfarben wird Balthus, der zu allen Zeiten Wasserköpfige mit mageren Beinen und großen Füßen gemalt hat, ein Beweis, dass er selbst einen Kopf nur schwer erträgt, wird Balthus, wenn er endlich sein Wissen verdaut hat, sich als der Paolo Uccello oder Piero della Francesca dieser Epoche erweisen oder, besser noch, als El Greco, der irre geworden ist.“⁴¹⁷

9.2 FRIEDRICH RINTELEN

Die zunehmende Aufmerksamkeit, die Piero in diesen Jahren entgegengebracht wurde, zeigt sich auch in dem Aufsatz von Friedrich Rintelen (1881–1926), der in einer der einflussreichsten Zeitschriften des Kaiserreichs und der Weimarer Republik erschien: *Kunst und Künstler*, die *illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe*, prägte nachhaltig die Kunstrezeption dieser Zeit und trug zur Akzeptanz des umstrittenen Impressionismus bei.⁴¹⁸

Illustriert war Rintelens Aufsatz mit sieben Abbildungen aus der Publikation Grabers.⁴¹⁹ Der Kunsthistoriker wies auf das Interesse hin, das Piero bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert als „dem ersten Pleinairisten“ entgegengebracht wurde und stellte fest, dass in seiner Gegenwart Pieros expressionistische Qualitäten zählten.

Rintelen war die Relativität der Beschreibungen in Abhängigkeit der jeweiligen Gegenwart bewusst und er störte sich nicht an überzeitlichen Vergleichen, solange „der guten Sache die Aufmerksamkeit damit gewonnen wird.“ Pieros Eigentümlichkeit beschrieb er als „etwas vom Eigenartigsten, was die europäische Kunst überhaupt hervorgebracht hat.“ Während Graber den geringen Bekanntheitsgrad Pieros an den Begriff der Schönheit knüpfte, schrieb Rintelen Piero eine „Exklusivität“ zu, „die ihn den meisten kühl erscheinen lassen wird“. Sein „Pathos“ sei „zu leise, um mitzureißen“ und daher nicht für ein großes Publikum geschaffen. Als „Konstatierung“ des von Berenson beschriebenen „Überpersönlichen“ bezeichnete Rintelen die Wahl des Themas der *Legende des wahren Kreuzes*, das die ganze historische Welt umfasse – von der Antike

⁴¹⁷ Antonin Artaud, *Die französische Malerei und die Tradition*, in: El Nacional (Mexiko), 17.6.1936, zit. nach Kat. Ausst. Paris 1981, S. 232–236.

⁴¹⁸ Vgl. Rintelen 1920.

⁴¹⁹ Ein Detail aus der *Konstantinschlacht*, ein Detail aus der *Auffindung des Kreuzes*, die *Auferstehung Christi* und ein Detail des schlafenden Soldaten, ein Detail der *Madonna della Misericordia*, die *Madonna Senigallia* und der *Amor*.

bis in die Gegenwart.⁴²⁰ In seinen Beschreibungen des Zyklus zeichnet sich der Hintergrund der zeitgenössischen Pittura metafisica ab:

„Es gibt im ganzen 15. Jahrhundert nur verschwindend wenig, was vom künstlerischen wie auch vom psychologischen Standpunkt so fesselnd wäre, wie dieser Bilderzyklus. Aus einer fernen irrealen Welt schimmern die Bilder auf uns nieder. Keine dramatische Beziehung knüpft sich zwischen ihnen und uns. Keine umspielende Dekoration vermittelt. Wenn andere Maler zu reden scheinen, so ist Piero stumm. Nicht mit scharfer Tatsächlichkeit kommt er, sondern es ist, als nähme uns ein im bunten Wechsel weich dahinflutendes Dasein auf. Wohl finden wir hier lauter Dinge der uns bekannten Welt wieder, aber alles weicht ins Ungewisse. Nichts von Florentiner Realität oder von Mantegnesker Greifbarkeit, sondern wir entschweben in ein fremdes Reich der Imagination. Träume und Schatten umgeben uns, und nichts wäre interessanter, als im Einzelnen die Ursachen dieser Wirkung in der Gebärdensprache, im Gesichtsausdruck, im ganzen Auftreten der Figuren Pieros nachzuweisen. Aber diese Traumwelt ist mit der höchsten Zweckmäßigkeit konstruiert. Piero begnügt sich nicht mit Andeutungen, und nichts lässt er uns nur gleichsam zwischen den Zeilen lesen.“⁴²¹

An den Darstellungen der Propheten will Rintelen Pieros „Verhältnis zu den metaphysischen Dingen“ verdeutlichen. Im Gegensatz zu den Propheten Michelangelos, die gewaltiger, aber nach innen gekehrt seien, zeichne sich in Pieros Propheten ein „Hinüberspielen des Religiösen in das rein Visionäre“ ab (Abb. 89, 90). Die Gemälde selbst hätten, im Gegensatz zu den Arbeiten Giotto und Michelangelos „ja etwas von Visionen an sich“. ⁴²²

Auch Einflüsse des modernen Films klingen in Rintelens Interpretation an, wenn er den Bilderzyklus lieber spätgriechischen Buchrollen gleich „in einem einzigen Streifen“ sehen würde und nicht nach dem mittel- und neuzeitlichen Brauch, getrennte Bilder über- und nebeneinander zu lesen: „Piero schaffte eine Art Paralleluniversum, das sich eigentlich nicht unterbrechen lässt. Man möchte vollständig in die Welt des Piero della Francesca eintauchen“. ⁴²³

Die „Nicht-Religiosität“ stellte Rintelen als Pieros Alleinstellungsmerkmal fest. Während Muther Pieros Frauengestalten als „Ammen“ charakterisierte, führte Rintelens „profaner Eindruck“ zu dem Vergleich der *Madonna della Misericordia* mit Jeanne d’Arc (Abb. 15): „Ein Bauernmädchen zu überirdischem, ganz visionärem Dasein emporgehoben und doch ganz Bauernmagd geblieben, ein eigenwilliges, dumpf träumerisches Wesen.“⁴²⁴

⁴²⁰ Berenson 1899, S. 72.

⁴²¹ Rintelen 1922, S. 8.

⁴²² Ebd., S. 12.

⁴²³ Ebd., S. 8.

⁴²⁴ Ebd., S. 10.

9.3 ROBERTO LONGHI

Die profanen Gegenüberstellungen stellten schon weit vor Roberto Longhi (1890–1970) ein zentrales Element in Pieros Rezeptionsgeschichte dar. Longhis Bezeichnung der *Madonna della Misericordia* als „riesige Afrikanerin“, folgte dem ethnologischen Vergleich Robert Vischers, der in den Gestalten einen „afrikanischen Gesichtstypus“ mit „starken Backenknochen und dicken Lippen“ erkennen wollte (vgl. Kap. 7).⁴²⁵ Auch Richard Muthers Vergleich der Madonna mit der Cybele scheint durch, wenn Longhi die „Struktur der Jungfrau“ im Hinblick auf ihre „unbeirrbar Menschlichkeit“ (*impassibile umanità*) untersucht. Longhis Beschreibung der *Madonna del Parto* als „rustica come una giovane montanina che venga sulla porta della carbonaia“ folgte Rintelens Vergleich der *Madonna della Misericordia* mit einer Bauernmagd.⁴²⁶

Obwohl Pieros Alleinstellungsmerkmale von zahlreichen Kunsthistorikern und Kunstliebhabern schon früh erkannt wurden, wird in der Rezeptionsgeschichte dem Kunsthistoriker Roberto Longhi die Rolle des Apologeten zugesprochen, der Piero dem Grundbestand der europäischen Kultur zuschrieb.⁴²⁷ Seine Monografie *Piero della Francesca*, 1927 im Verlag Valori Plastici erschienen, wurde von Künstlern und Kritikern gleichermaßen gelobt: Carrà bezeichnete das Buch als „più ricco e significativo apparso finora su Piero della Francesca, ed è opera fondamentale per la conoscenza integrale del sommo pittore di Borgo San Sepolcro“. Er würdigte Longhis historisch-kritische Betrachtungsweise mit seiner „mentalità di storico“, durch die er der Kunstkritik neue Wege für die Verbindung von Tradition und Moderne aufzeigte und rühmte das Werk als „opera di schietta e rara italianità“. Ebenso bewunderte Carrà den raffinierten Geschmack, die Kultur und Leidenschaft des Verlegers Mario Broglio (Vgl. Kap. 6.2).⁴²⁸ Auch Julius von Schlosser bewertete Longhis Arbeit als Meilenstein für die Kunsthistoriografie und hielt sie für „eine der wenigen im eigentlichsten Sinne ‚kunstgeschichtlichen‘ Darstellungen, d.h. Monografien, die diesen Namen wirklich verdienen, und an denen unser Fach so arm ist.“⁴²⁹

⁴²⁵ Vischer 1879, S. 72ff.

⁴²⁶ Ebd., S. 77–78.

⁴²⁷ Maurer 1992, S. 13; Zimmermann 1995, S. 275; vgl. Previtali 1982; Bertelli 1991.

⁴²⁸ Carrà 1927, S. 380. Carrà 1978, S. 382. Von Giorgio Morandi ist eine Fotografie erhalten, die den Künstler mit dem Buch an seinem Schreibtisch zeigt. Abgebildet in Kat. Ausst. Sansepolcro 1991, S. 37.

⁴²⁹ Schlosser 1933, S. 4.

Während die früheren Autoren auf einen wissenschaftlichen Apparat verzichteten, zeichnet sich Longhis Arbeit gerade durch die umfassende Darstellung der *Fortuna Critica* aus. In der umfangreichen Bibliografie stellte er die literarischen Stimmen zusammen und bewertete sie. Trotz des beträchtlichen Abbildungsapparates bezeichnete Longhi die Monografie Grabers als „di assai modesto valore“.⁴³⁰ Er wählte zum großen Teil dieselben Details wie Graber, erweiterte seinen Abbildungsteil aber um mehr als hundert Fotografien auf 184 Reproduktionen.⁴³¹ Grundlegend für Longhis Untersuchungen waren die Forschungen seines Doktorvaters Adolfo Venturi.⁴³² In seinem Handbuch *Storia dell'arte italiana* publizierte Venturi 1911 einen Beitrag zu Piero, der ihn als „tranquillo, solenne, mite, lento, augusteo, sacerdotale, severo, venerando maestro“ ausweist und seine Wirkung auf die Künstler zwischen Rom und Norditalien beschreibt.⁴³³ Longhi knüpfte mit seinen Forschungen an Venturi an und untersuchte in der Verbindung von gotischer Linie und Farbe mit der florentinischen Perspektive Pieros Wirkung auf die Venezianische Malerei.⁴³⁴ Die Erkenntnisse veröffentlichte Longhi 1914 in seinem Aufsatz *Piero dei Franceschi e lo sviluppo dell'arte veneziana*, der in Venturis Zeitschrift *L'Arte* erschien.

Den florentinischen Künstlern um Paolo Uccello war es gelungen, Form und Farbe durch die Perspektive zu synthetisieren und zu gleichberechtigten Gestaltungsmitteln zu machen. Den „sintetismo prospettico di forma-colore“ unterschied Longhi vom „plasticismo organico“ Masaccios, der Räumlichkeit mittels Chiaroscuro illusorisch erzeugte, während Uccello die Perspektive konsequent auf die organischen Formen anwendete. Die dadurch entstandene architektonische Fixierung der Körper in sphärische oder plane Formen führte zu einer Erstarrung der Bewegung und ließ Uccello zum „authentischsten Vorläufer“ Pieros werden.⁴³⁵ Die Perspektivkonstruktion ermöglichte es Piero die Form in den einfachsten und monumentalsten Umrissen zu organisieren. Als Alleinstellungsmerkmal machte Longhi die vereinfachende Intensität der Farbkontraste aus, die allen folgenden Künstlern bis hin zur Gegenwart überlegen sei.⁴³⁶

⁴³⁰ Longhi 1963, S. 203.

⁴³¹ Eine Zweite Auflage erschien 1946 in Mailand, in der von Mario Broglio herausgegebenen Reihe *Antichi Maestri Italiani*. Der Abbildungsapparat wurde auf 207 Reproduktionen erweitert. Neu aufgenommen wurden die *Madonna mit Kind*, der *Heilige Hieronymus* in Berlin, das Bildnis *Malatestas*, die *Heilige Apollonia*, die *Kreuzigung Christi* und die *Williamstown Madonna*.

⁴³² Longhi 1914, S. 144.

⁴³³ Adolfo Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, VII, 1, Mailand 1911, S. 432–486.

⁴³⁴ Longhi 1914, S. 62–63.

⁴³⁵ Ebd., S. 65.

⁴³⁶ Longhi 1914, S. 67.

Das Zusammenwirken von Form und Farbe beschrieb Longhi als „perspektivische Synthese aus Form und Farbe“, die den Betrachter zur Kontemplation anregte. Als deutlichstes Beispiel führte er die *Geißelung Christi* an: „La giunzione perfetta d’architettura e di pittura che qui si rivela, va intesa come congiunzione misteriosa di matematica e di pittura“. ⁴³⁷ Durch das klare Maß an Form und Raum war es dem Künstler gelungen Menschlichkeit und Göttlichkeit zu verbinden und wie die Ägypter ein Symbol von ewiger Dauer zu schaffen. ⁴³⁸ Das monumentale Element der klassischen Kunst sah Longhi in Pieros Arbeiten mit dem Archaischen der ägyptischen Kunst verbunden: Piero verwendete das rationale Proportionssystem der Griechen, das der Schönheit der mathematischen Gesetze entsprang, „delle quali gli egiziani avevano bene inteso la potenza simbolica e figurativa.“ ⁴³⁹

Obwohl Longhi sich der Renaissance-Forschung verschrieben hatte, äußerte er sich auch zur Gegenwartskunst. Seine nonkonformistische Haltung zur futurischen Kunst war geprägt durch den engen Austausch mit den Künstlern seiner Zeit, besonders durch Carlo Carrà und Umberto Boccioni, denen er sich in den Artikeln *I pittori futuristi* und *La scultura Boccioni* widmete. ⁴⁴⁰ In der modernen Kunst sah Longhi die Kunst Pieros fortgesetzt: „Donde, per vie più mediate, l’arte di Piero si continua ed opera nella maggiore pittura moderna.“ ⁴⁴¹

Aber auch für andere Epochen machte Longhi die Vorbildstellung Pieros aus. In der Behandlung des Lichtes in der *Madonna di Senigallia* sah er eine Antizipation der Niederländer des 17. Jahrhunderts (Abb. 91, 92):

„E quando, infine, si avverta come quel rombo di sole sul muro, si unisca attraverso l’oscurità, per via di una guida di pulviscolo, alla fronte luminosa, ci si domanda se in questa conciliazione, quasi, dell’infinitesimo col volume, Piero non stenda, da’ suoi tempi, la mano a quegli olandesi, che, due secoli dopo, fondarono i problemi del lume sur una spaziosità appresa dall’Italia: il De Hooch e il Ver Meer.“ ⁴⁴²

Konstantins Traum sei gar eine aus allen Zeiten herausragende Leistung, die Elemente aus den verschiedenen Jahrhunderten vereinige:

⁴³⁷ Ebd., S. 40.

⁴³⁸ Longhi 1927, S. 37.

⁴³⁹ Ebd., S. 42.

⁴⁴⁰ Vgl. Tomasella 1995, S. 203–215. 1937 veröffentlichte Longhi eine Monografie über Carlo Carrà. Vgl. Calvesi 2004, S. 102.

⁴⁴¹ Longhi 1927, S. 42.

⁴⁴² Ebd., S. 96.

„[...]la pittura forse più inaspettata di ogni tempo italiano: opera dove il fiabesco notturnale del gotico collima col classicismo antico, col luminismo struttivo del Caravaggio, con quello magico del Rembrandt, e, persino, con la pesatura pulviscolare del Seurat; citazioni cui non ci saremmo indotti se, nella rarità di tale frangente, non ci fossero apparse ottimamente calzanti.“⁴⁴³

Rückblickend stellte Longhi fest, dass es aber die Postimpressionisten waren, die ihn bei der Neubewertung der plastischen Qualitäten Pieros geleitet hatten (vgl. Kap. 8.1). Mit ihrer Synthese aus Form und Farbe schufen sie eine neue Form der Perspektive: „Criticamente, insomma, Piero è stato riscoperto da Cézanne e da Seurat [...]“.⁴⁴⁴ Vom Standpunkt der modernen Kunst sah er Piero als Vorläufer, der das Leitwort Cézannes vorausahnte und verwirklichte: „Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude.“⁴⁴⁵ Bereits 1914 verglich Longhi Cézannes *Sicht auf Gardanne* mit Pieros *Prüfung des Heiligen Kreuzes*:

„[...] ecco in alto il paesello, nel quale, oltre l’arco di entrata, non si troverebbe una curva; solidificazione, non più raggiunta che da Paolo nella veduta di Gardanne. Ma non v’è in esso, tuttavia, una vera e propria linea: sono fascie regolari, listelli di colore pieno che irrigano fermamente e costruiscono il più bello infantile paese dell’arte.“⁴⁴⁶

In seiner Monografie von 1927 hob er neben dem Vergleich zu Seurats Lichtmalerei auch die formalen Beziehungen zu Cézanne hervor und griff den 1914 gezogenen Vergleich der kubischen Darstellung Arezzos in der *Auffindung der drei Kreuze* mit den provenzalischen Landschaften Cézannes auf, indem er auf die Volumengestaltung durch plastische, geometrische Formen und ihre Lichtführung hinwies:

„Né occorerà insistere su altri particolari, ma soltanto additare l’apparizione di quella cittadetta, teorematICA modulazione di puro volume nello scalarsi dei cubici casamenti sotto i piani inclinati, rossi e grigi, dei tetti, eppure veramente illuminata, intrisa di calce e di sole sugli intonachi, sforata di colombaie, e con l’ombra vivacemente appiattata sotto le gronde e gli sporti: dove le screpolature nell’affresco son così vere su quei muri lontani, da stupirci quasi di non vederle fermate da minutissime grappe. E’ troppo il dire che mai, se non forse di nuovo nella struttura di certi paesi provenzali cementati dal pennello del Cézanne, un ben inteso impressionismo trovò la sua forma più sintetica e più cordiale?“⁴⁴⁷

⁴⁴³ Longhi 1927, S. 55–56.

⁴⁴⁴ Longhi 1963a, S. 24–25.

⁴⁴⁵ Longhi 1949, S. 11. Zitat aus: Émile Bernard, Paul Cézanne, *L’Occident*, Nr. 32, Juli 1904.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 69.

⁴⁴⁷ Longhi 1927, S. 63.

10. DIE LEGENDE DES WAHREN KREUZES – ANACHRONISCHES EPOS ALS PARADIGMA

Pieros Freskenzyklus der *Legende des wahren Kreuzes* hat nicht nur zu formal-ästhetischen Betrachtungen angeregt. Der komplexe Bildinhalt, der Szenen aus einem Zeitraum von über 6.000 Jahren – von der Genesis bis in Pieros Gegenwart – in Bezug zueinander setzt, lädt in seinen anachronischen Anordnungen zu vielschichtigen Interpretationen ein, die als Paradigma der Kunsthistoriografie gelesen werden können (Abb. 93).

10.1 ZUR GESCHICHTE

Zwischen 1452 und 1459/66 schuf Piero die zehnteilige Bilderreihe für den Chorraum von San Francesco in Arezzo.⁴⁴⁸ Durch seine Arbeiten für die Fürstenhöfe in Ferrara, Rimini und Urbino war er bereits ein angesehener Künstler, als er nach dem Tod von Bicci di Lorenzo die begonnenen Arbeiten übernahm. Das Thema der Legende des wahren Kreuzes war sinnstiftend für die Ordensgemeinschaft der Franziskaner, deren Gründer durch die Vision vor dem Gekreuzigten die Stigmata empfing, und fand seine Verbreitung zur Zeit der Kreuzzüge, bei der Nachforschung nach frühchristlichen Reliquien.

Im Trecento malte Agnolo Gaddi die Legende für die Franziskanerkirche Santa Croce in Florenz. Als Piero sich dem Thema widmete, war die Geschichte um das heilige Holz bereits seit zweihundert Jahren durch Jacobus de Voragines *Legende Aurea* im christlichen Gedächtnis verankert und spielte eine herausragende Rolle für die Stadt Arezzo: 1211 gelang es dem Heiligen Franz von Assisi, Arezzo von Dämonen zu befreien. Er gründete außerhalb von Arezzo einen Konvent für seine Bruderschaft, die im späten 13. Jahrhundert mit der Kirche San Francesco ihre Glaubensstätte innerhalb der Stadtmauern erhielt. Mit Konstantin dem Großen eint Franziskus die Vision, die den Glauben an das Christentum manifestiert, und auch Konstantin spielte eine wichtige Rolle im christlichen Selbstverständnis der Stadt: Arezzo gehörte zu den ersten Städten, die unter der Regentschaft Konstantins christianisiert wurden. Als erster Bischof

⁴⁴⁸ Die zwei Daten der Fertigstellung resultieren zum einen aus der These, Piero habe die Arbeiten spätestens 1459 beendet, als er im Auftrag des Papstes Fresken im Vatikan malte. Spätestens waren die Fresken 1466 fertiggestellt, als sie in einem Vertragstext für die Herstellung einer Standarte im Auftrag der Bruderschaft der Verkündigung als gelungen beschrieben wurden.

wurde San Donato von Papst Sylvester I. ernannt – dem Papst, der Konstantin den Großen getauft habe.⁴⁴⁹

Der spätgotische Kirchenbau bedingte die Formgebung der Erzählung, die Piero den hohen, schmalen Chorwänden anpasste. Er orientierte sich an Masaccios Fresken in der Brancacci-Kapelle und wählte eine dreifache Gliederung der Wände in zwei übereinanderliegende, horizontale Bildfelder, die von einem dritten, in Form der Lünette, abgeschlossen werden.

Trotz der klar abgegrenzten Bildeinheiten folgte Piero in seiner Erzählung der Legende nicht den chronologischen Ordnungsprinzipien einer zeitlichen Reihenfolge der Ereignisse, die von links oben nach rechts unten gelesen werden, sondern er ordnete die Bilder nach formalen, symmetrischen Gesichtspunkten, die eine inhaltliche, interpretative Bezugnahme zwischen den verschiedenen Seitenwänden ermöglichen.

Der räumlich harmonischen Anordnung der Bildfelder steht der komplexe Inhalt gegenüber. Die Erzählung beginnt auf der rechten Seite. Beginnt man nach klassischer Lesart auf der linken Seite, erfolgt die Erzählung rückwärts und beginnt mit dem Ende der Geschichte, der Rückführung des Kreuzes nach Jerusalem. Die Lünetten stellen Anfang und Ende der christlichen Erzählung dar. Adams Sohn Seth erhält vom Erzengel Michael einen keimenden Zweig vom Baum der Erkenntnis, den Seth nach seiner Rückkehr dem verstorbenen Adam einpflanzt. Bis in die Zeit Salomons erwächst hieraus der Baum, der knapp tausend Jahre später das Holz für das Kreuz liefern wird, an dem Christus – als neuer Adam – den Erlösertod stirbt. Diese Szene des Alten Testaments weist bereits in die Zukunft, die sich im Neuen Testament erfüllen wird, in einem Zeitraum von ungefähr 5.000 Jahren. Das Pendant auf der gegenüberliegenden Seite stellt die Rückführung des Heiligen Kreuzes dar, die 628 n. Chr. durch Kaiser Heraclius erfolgte und das Ende der wechselvollen Geschichte um das Heilige Kreuz markiert.

Die Begegnung der Königin von Saba mit Salomon im 10. Jhd. v. Chr. stellt in der Chronologie nach Adams Tod das nächste Ereignis dar, das in zwei Zeitabschnitte geteilt ist: im linken Bildabschnitt entdeckt die arabische Königin das Heilige Holz in einem Brückenbalken und im rechten Abschnitt ist die Begegnung mit dem jüdischen König dargestellt, dem sie den Untergang des Reiches prophezeit. Salomon ordnet daraufhin die Wegschaffung und Vergrabung des Holzes an. Die Szene befindet sich ebenfalls im zweiten Register der rechten Seite, an der Altarwand.

⁴⁴⁹ Aronberg Lavin 2002, S. 122ff.

Das Pendant zur Wegschaffung und Vergrabung des Holzes bildet die Folterung Judas' auf der gegenüberliegenden Seite. Auf Anweisung der Königin Helena wurde Judas in einen Brunnen geworfen, um ihn durch Nahrungsentzug zum Verrat des Versteckes des Heiligen Kreuzes zu zwingen. Die Auffindung und Prüfung des Heiligen Kreuzes erfolgt im zweiten Register auf der linken Seite. Zwischen der Auffindung des Holzes und der Auffindung des Kreuzes sind über tausend Jahre vergangen. Die Auffindung des Heiligen Kreuzes erfolgte im 4. Jahrhundert, nachdem Konstantin im Zeichen des Kreuzes die Schlacht gegen Maxentius gewann. Das untere Register der linken Seite zeigt den Sieg Konstantins über Maxentius 312 n. Chr., an der Milvischen Brücke vor den Toren Roms. In der Nacht zuvor war ihm im Traum ein Engel erschienen, der ihm den Sieg im Zeichen des Kreuzes prophezeite. Piero schuf eine eigene Version der drei überlieferten Legenden in der *Legende Aurea*. Der Engel erscheint und zeigt Konstantin das Kreuz, ohne die Inschrift „in hoc signo vinces“. Konstantin schaut nicht in den Himmel, sondern hat die Augen im Schlaf geschlossen.

Die Szene befindet sich im ersten Register an der Altarwand, unterhalb der Wegschaffung des Holzes. Im Gegensatz zu diesem Ereignis, das die Folge der Begegnung Salomons und Sabas darstellt, liegt der Traum Konstantins zeitlich vor der Schlacht – die chronologischen Leserichtungen sind diametral verschoben. Auf der gegenüberliegenden Seite der *Konstantinschlacht* ist als Gegenstück die *Schlacht zwischen Heraclius und Chosrau* dargestellt, ein Ereignis, das erst im 7. Jhd. n. Chr. stattfand. In seinem Feldzug gegen den persischen König Chosrau, der die Reliquie gestohlen hatte, erobert der byzantinische Kaiser in einem blutigen Massenkampf in lautem Handgemenge Jerusalem und das Heilige Kreuz zurück.

Das daran anschließende Bildfeld an der Altarwand zeigt die Verkündigung an Maria. Dieses Ereignis ist in der Kreuzeslegende der *Legende Aurea* nicht enthalten. Zeitlich trennen die Verkündigung und die Schlacht zwischen Heraclius und Chosrau über 600 Jahre. Die Verkündigung stellt den Beginn des Lebens Christi auf Erden dar und ist bei Piero der Link zwischen den beiden Hälften der Kreuzeslegende. Über den Voraussagungen an Maria und Konstantin sowie dem Verstecken des Heiligen Holzes und dem Verstecken des Heiligen Kreuzes im ersten Register der Altarwand stehen zwei Propheten des Alten Testamentes in der Lünette (Jeremiah und Ezechiel/Isaiha?). Jeremiahs Blick richtet sich auf die Lünette, in der eine Tochter Adams den Blick zu ihm wendet.⁴⁵⁰

⁴⁵⁰ Aronberg Lavin 2002, S. 134. Jeremiah 23 5–6.

10.2 IKONOLOGISCHE ANALYSE

„Versuchen wir diese Erzählungen unabhängig von irgendeinem belehrenden oder erläuternden Text, das heißt ohne Zuhilfenahme der *Legende Aurea* zu verstehen, so fällt uns vor allem auf, dass der in jedem dieser Bilder verborgene religiöse Kern uns kaum bewusst wird, dass uns ihr Anblick vielmehr an ein gewaltiges Heldengedicht aus dem weltlich-profanen Leben erinnert. „Adams Tod“ ist nichts anderes als ein feierlicher Moment aus dem vorzeitlich ewigen Dasein, wie es sich im Leben der Bauern verkörpert; der *Empfang der Königin von Saba bei König Salomon* und die *Rückbringung des Kreuzes* sind einfach königliche Zeremonien; die *Wegschaffung des Heiligen Kreuzes* und die *Auffindung des Kreuzes* geben uns Bilder schlichter Werktagsarbeit; *Judas Folterung* stellt einen Vorgang strafrechtlicher Sitte dar; der *Traum Konstantins* gibt die Stimmung einer Vollmondnacht im kaiserlichen Feldlager wieder; und die beiden Schlachtenbilder der untersten Reihe, die den Zyklus abschließen, sehen Turnieren der damaligen Zeit gleich.“⁴⁵¹

Roberto Longhis Beschreibung der *Legende des wahren Kreuzes* zeichnet sich abermals durch die profane Interpretation des christlichen Bildgegenstandes aus, der ohne Kenntnis der *Legende Aurea* als Heldenepos zu verstehen ist. Eine ikonologische Betrachtung erlaubt darüber hinaus neben der Analyse der Antikenrezeption auch einen Aktualitätsbezug, der das Themenfeld um die politischen Verhältnisse im 15. Jahrhundert erweitert. Die *Konstantinschlacht* bietet sowohl formal-ästhetisch als auch ikonologisch einen Interpretationsraum, der in seiner Vielschichtigkeit als Paradigma einer Anachronie gelesen werden kann.

Die Erzählung der Konstantinschlacht zeigt eine Momentaufnahme, die direkt ins Geschehen hineinzoomt – es gibt keine Rahmungen durch arrangierte Personen oder Architektur. Die aufragenden Lanzen multiplizieren die Soldaten und verstärken die Wirkung der kriegerischen Auseinandersetzung. Piero stellt Konstantin nicht in den Vordergrund, sondern in die zweite Ebene. Sein weißes Pferd wird von einem schwarzen verdeckt, das so die reliefartige Wirkung verstärkt. Die Lanze des geharnischten Reiters verdeckt den Kopf des Kaisers und belebt den momenthaften Bildausschnitt. Ein Vergleich mit den römischen Hochreliefs, wie der Triumphszene am Titusbogen, verdeutlicht Pieros Kompositionsschema der verdichteten Figurengruppen im Vordergrund, die die monumentale Wirkung erzeugen.⁴⁵²

In Pieros Bildfindung erscheinen klassische Lederrüstungen neben zeitgenössischen Plattenrüstungen mit Kniescharnieren, wie sie damals in Mailand gefertigt wurden. Das historische Ereignis an der Milvischen Brücke vor den Toren Roms setzt Piero in die toskanische Landschaft mit

⁴⁵¹ Longhi 1949, S. 7

⁴⁵² Aronberg Lavin 2002, S. 127.

lokalen Bauernhäusern und zoomt das Geschehen ins heimatliche Tibertal. Während Piero den historischen Sieg Konstantins propagierte, eroberten die Osmanen 1453 die ehemalige Hauptresidenz des römischen Kaisers. Mit der Einnahme Konstantinopels endete das Oströmische Reich. Noch 1439 hatte Piero vermutlich das Unionskonzil von Florenz miterlebt, bei dem Ost- und Westkirche die Einigung verhandelten und er neben Domenico Veneziano an der Ausmalung des Chors von Sant'Egidio beteiligt war. Angesichts der akuten Bedrohung durch die Osmanen zeigte sich die Oströmische Kirche unter der Führung des byzantinischen Kaisers Johannes VIII. Palaiologos unionsbereit. Die Gegenwart der byzantinischen Gesandtschaft hinterließ in der florentinischen Gesellschaft auch modisch Eindruck. Eine zeitgenössische Chronik berichtet von dem Kaiser, er „hatte ein weißes Gewand auf dem Leibe und darüber einen Mantel aus rotem Tuch und ein weißes nach vorne zugespitztes Hütchen, auf dem er einen mehr als taubeneiergroßen Rubin mit vielen anderen Edelsteinen trug.“⁴⁵³ Antonio Pisanello überlieferte in seiner Bildnismedaille des Palaiologos die berühmte Kopfbedeckung, die auch Piero in seinen Bildern aufgriff: sowohl Pilatus in der *Geißelung*, als auch Konstantin in der Schlacht gegen Maxentius tragen den Hut.⁴⁵⁴

In der *Auffindung und Prüfung des Heiligen Kreuzes* bringt Piero Vergangenheit und Gegenwart ebenfalls zusammen: das Ereignis vor den Toren Jerusalems spielt nun vor den Toren Arezzos. Die zinnenbekrönte Stadtmauer, Kirchentürme in beigen, roten und grauen Kuben liegen inmitten des Tibertals und zeugen von Jerusalems Präsenz in der Toskana. Daneben steht der Formenreichtum der byzantinischen Kopfbedeckungen der drei Beobachter am rechten Bildrand, die sie über weißen Turbanen tragen und die Szenerie des Nahen Ostens in die eigene Heimat verlegen.

Den antiken Venustempel, der der Legende nach vor den vergrabenen Kreuzen errichtet wurde, zeigt Piero als Tempelfront in antik-römischer Gliederung mit Architrav und Dreiecksgiebel auf einem Triumphbogen. Die dreigeteilte Fassade mit ihren Okuli und polychromen Marmor-Inkrustationen vereint die antiken Formen mit Neuerungen der Renaissance, die Leon Battista Alberti in geometrischen Formen an der Fassade von Santa Maria Novella (1456–1470) in Florenz präsentierte. Der tempelartige Aufbau, der die Fassade nach oben abschließt, gleicht in seiner dreiteiligen Gliederung Pieros Tempel mit zwei weiteren Okuli und drei Rundbögen, die Alberti über die gesamte Fassade verteilte.

⁴⁵³ Zit. nach Ginzburg 1991, S. 27.

⁴⁵⁴ Vgl. Aronberg Lavin 2002, S. 150.

Die Ansicht der eng verwinkelten Gassen der Stadt mit ihren Kirch- und Geschlechtertürmen, die sich hinter dem Tempel auftun, projizieren ebenso das historische Jerusalem in die Gegenwart des Quattrocento. Die mit einer Laterne bekrönte Kuppel im Hintergrund evoziert sowohl den Kuppelbau in Florenz – 1436 geweiht – als auch anachronistisch die Kuppel der Heilig-Grab-Kirche in Jerusalem, die von Helena gegründet wurde und im Westen durch Amulette und Modelle bekannt wurden, die Pilger aus dem Heiligen Land mitbrachten.⁴⁵⁵

10.3 FEHLSTELLEN

Das jahrhundertelange Desinteresse an den Primitiven zog den allmählichen Verfall der Fresken nach sich. Schilderungen aus dem 19. Jahrhundert belegen den damals kritischen Zustand der Malereien (vgl. Kap. 3). Mit zunehmendem Bewusstsein für den Wert der Wandbilder wurden Kopien nach Originalen gefertigt, die zur Dokumentation und Bekanntmachung beitrugen und zum Erhalt aufforderten. Konservierungen und Restaurierungen wurden vorgenommen, die das Original zum Teil so verfälschten, dass sie falsche Zuschreibungen bewirkten (vgl. Kap. 4.1). Zahlreiche Fehlstellen prägen bis heute die Sicht auf den Freskenzyklus, auch wenn sie nicht bewusst wahrgenommen werden. Ein „Amor Vacui“ ist entstanden, der als eigener ästhetischer Wert fungiert. Die spezifische Auswahl von Bildsequenzen, die seit Graber die visuelle Wahrnehmung Pieros prägte und die monumentale Plastizität des Dargestellten, lassen in ihrer Prägnanz die Fehlstellen verblassen. Von dem Baum, der ursprünglich die Lünette mit der Szene um *Adams Tod* ausfüllte, ist nur noch die Hälfte erhalten, schwarz und kahl, verloren sind die in Tempera gemalten farbigen Blätter und Triebe. Eine große Lücke klafft auf der linken Bildseite, die auch den Kopfbereich des Seth erfasste.⁴⁵⁶

Besonders die *Konstantinschlacht* ist gezeichnet vom Verfall der Jahrhunderte. Die Szenerie der rechten Bildhälfte lässt sich hinter den Fehlstellen nur noch erahnen. Ramboux' Aquarellkopie stellte den Versuch dar, die verlorenen Bildsequenzen zu rekonstruieren. Ein Vergleich des Originals mit der Kopie macht deutlich, welche Dynamik durch die Fehlstellen erzeugt wird und zu neuer Sinngebung führen kann.

⁴⁵⁵ Aronberg Lavin 2002, S. 161.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 130.

10.3.1 SIMON WACHSMUTH

In seiner Serie *Fehlstellen* (Abb. 94) greift der Künstler Simon Wachsmuth (*1964) auf Pieros *Konstantinschlacht* und die *Schlacht zwischen Heraclius und Chosrau* zurück. Ihre unwiederbringlich zerstörten Stellen werden für Wachsmuth zur Ausgangsfrage nach der Bewältigung von Lücken und Interpretationen der Vergangenheit. Die Fehlstellen werden zum Bildinhalt: Das Negativ der durch Zeit und Umstände zerstörten und durch Mörtel ersetzen Stellen wird in Wachsmuths Gegenwart zum Positiv, indem er die Fehlstellen mit schwarzer Farbe auf Leinwand überträgt, um mit dieser abstrakten Kartografie auf die Lücken und Interpretationen in der europäischen Geschichtsschreibung zu verweisen.

Wachsmuth sammelt Fotografien und Zeitungsausschnitte, um einen Dialog zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu führen und konfrontiert die historischen Ereignisse und territorialen Fragen aus Pieros Gegenwart mit der Diskussion um die EU-Außengrenzen und einen EU-Beitritt der Türkei. Die Bilder legt er über die Fresken, die wiederum über den Geschichten der Legende liegen, deren Quellen weit auseinandergehen. Für Piero war die thematische aber anachronistische Gegenüberstellung der Szenen unproblematisch: Er führte eine eigene Lese- richtung der Geschichte ein, die zwar oben rechts wie bei seinen Vorläufern beginnt, danach aber eigene Wege durch die Geschichte geht.

Warburgs struktureller Begriff des „Nachlebens“ erscheint vor diesem Hintergrund aktuell. Sein Anliegen, Phänomene aufzudecken, die sich strukturell zusammenfassen lassen, indem sie jede Periode als eigenen Knoten aus Altertümern, Anachronismen, Gegenwärtigem und Ansätzen zu Künftigem auffassen, stößt heute, knapp hundert Jahre später, auf offene Ohren und erscheint als fruchtbarer Ansatz für den Umgang mit einem „Patrimonium in fortwährender Wiederherstellung“ (Junod). Durch den Aspekt der Zeit wird der Prozess zwischen dem alten und dem neuen Blick des Betrachters fokussiert, der Moment, an dem sich die Sicht auf die Dinge wandelt, sie in einen anderen Zusammenhang kippen und sich verändern, denn „Die Dinge kann ich nicht mehr sehn, wie ich sie einmal sah.“⁴⁵⁷

⁴⁵⁷ Ausstellung Kunstraum Dornbirn, 14. Juli–13. August 2006. Titel in Anlehnung an den Naturphilosophen William Wordsworth.

10.4 ABY WARBURG

Aby Warburg (1866–1929) zog Ramboux' Kopie heran, um ihren dokumentarischen Wert zu betonen (Abb. 21): Auf dem Internationalen Kongress in Rom präsentierte er 1912 seinen Vortrag *Piero della Francescas Constantinschlacht in der Aquarellkopie des Johann Anton Ramboux*, in dem er den Verlust des Originals beklagte.⁴⁵⁸

„Die Vergänglichkeit höchster malerischer Schöpfung empfinden wir wohl vor keinem italienischen Kunstwerk schmerzlicher, als vor dem Fresko der Constantinschlacht, die Piero della Francesca in Arezzo schuf. Die Wand der Chorkapelle in San Francesco vermag die Farben nicht mehr zu bannen; die rechte Hälfte ist bereits bis zur Unkenntlichkeit der Composition zerstört.“

Warburg funktionalisierte die Aquarellkopie für die Rekonstruktion der Fehlstellen, „um den Eindruck der verschwundenen Reitergruppen in Farbe und Umriss wieder hervorzurufen“ und um der „schmerzlich empfundenen Vergänglichkeit höchst malerischer Schöpfung“ zu begegnen.⁴⁵⁹ Auch wenn die Kopien nicht „den Stempel der Meisterhand“ tragen, seien sie in ihrer „schlichten Treue ein unschätzbares, zuverlässiges Hilfsmittel zur Belebung jener Schilderung Vasaris.“⁴⁶⁰ Tatsächlich waren die Fresken im frühen 19. Jahrhundert schon stark zerstört und die Vervollständigung in der Aquarellkopie muss als Invention des Malers gelesen werden (vgl. Kap. 3.2.1).

Das Nachleben der Antike untersuchte Warburg durch die Gegenüberstellung der Bildfindung Pieros mit den Reliefs des römischen Konstantinbogens und stellte fest, dass Pieros Bildwirkung auch ohne den antikisierenden Idealstil einer triumphalen Rhetorik der römischen Reliefs überzeuge und zwar durch den Bezug zur eigenen politischen Gegenwart:

⁴⁵⁸ Warburg 1922, S. 326–327.

⁴⁵⁹ Noch Longhi schreibt 1927, S. S.59/60 „[...] quale si vede nell'acquarello di Ramboux, eseguito prima que l'affresco fosse troppo guasto, ma, per la verità, con intelligenza alquanto scarsa.“

⁴⁶⁰ „[...] merita lode grandissima; non meno che per aver fatto nell'altra faccia, dove è la fuga e la sommersione di Massenzio, un gruppo di cavalli in iscorcio così meravigliosamente condotti, che, rispetto a que'tempi, si possono chiamare troppo belli e troppo eccellenti. Fece in questa medesima storia un mezzo ignudo e mezzo vestito alla saracina, sopra un cavallo secco, molto ben ritrovato di notomia, poco noto nell'éta sua.“ (Mil. II, S. 496). Zit. nach Warburg 1998, S. 253.

„Zeitgenössische Wirklichkeit, durch Pieros Temperament gesehen und gestaltet, spricht ohne archäologisch-heroische Geste in monumentalem Ernste zu uns; denn Constantin trägt – worauf man bisher nicht geachtet hat – die Züge und die Tracht des Griechenkaisers Johannes Paläologus [...].“

Durch die formale Ähnlichkeit zu Pisanellos berühmter Bildnismedaille des Griechenkaisers vermutete Warburg eine Vorbildstellung für Piero, verwies aber auf die Möglichkeit der direkten Anschauung durch das Konzil von Florenz. Die Kopfbedeckungen, die „hohen seltsamen Mützen und Mitren“ konnte Piero dort gesehen haben. Warburgs kulturhistorische Analyse erlaubte es, das antike Thema als zeitgenössische Interpretation des christlichen Ost-West-Konfliktes zu lesen, dessen Lösung durch das Konzil scheiterte.

Die Dialektik von Vergangenheit und Gegenwart beschäftigte Aby Warburg zeitlebens. Wie seine Zeitgenossen Riegl und Wölfflin war Warburg der Auffassung, dass die gesamten positiven Koordinaten zur Bestimmung eines Bildes – Urheber, Entstehungszeit, Technik und Ikonografie – für den Umgang mit dem Objekt nicht ausreichten. In seinem berühmten Vortrag *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara* hielt Warburg 1912 – im Jahr der Veröffentlichung des *Almanach Der Blauer Reiter* – ein Plädoyer für eine „methodische Grenzerweiterung unserer Kunstwissenschaft in stofflicher und räumlicher Beziehung“. Kunstgeschichte sollte „ihre eigene Entwicklungslehre“ finden, ihre eigene Theorie der Zeit, ausgerichtet auf eine „historische Psychologie“. ⁴⁶¹

Mit dem Diktum „jede Zeit hat die Renaissance der Antike, die sie verdient“ machte Warburg den Relativismus der Historiografie deutlich, der als grundlegende Forderung nach der Abkehr von der Verwissenschaftlichung von Kunst und einer Hinwendung zur künstlerischen Leistung die Kunsthistoriker des ausgehenden 19. Jahrhunderts beschäftigte. ⁴⁶²

Neben dem ästhetischen Wert eines Kunstwerkes suchte Warburg vor allem das Kunstwerk als Ausdruck historischen Lebens zu deuten. Seine Forschungen konzentrierten sich im Speziellen auf das Nachleben antiker Formen, wofür er den Begriff des „sozialen Gedächtnis“ prägte und einen neuen Ansatz für den Umgang mit Zeitlichkeit schuf. ⁴⁶³ Sein interdisziplinärer Ansatz begründete die moderne Ikonologie und spiegelt sich in seiner berühmten Bibliothek wieder, in der er Bücher aus allen wissenschaftlichen Bereichen versammelte, neben zahlreichen Kunstabbildungen und Dokumenten der Alltagskultur.

⁴⁶¹ In: Warburg 1998, S. 478. Vgl. Didi-Huberman 2010b, S. 43.

⁴⁶² Gombrich 1981, S. 322.

⁴⁶³ Vgl. Halbwachs 1925. Zeitgleich mit Warburg prägte Halbwachs den Begriff des „kollektiven Gedächtnisses“.

Die Bildsammlung nutzte Warburg zur visuellen Gestaltung seiner Vorträge, in denen er Bilderreihen arrangierte, die verschiedenste Verknüpfungsmöglichkeiten und Versuchsanordnungen erlaubten. Durch die Nutzung von Zeitungsillustrationen, löste er den Bildbegriff vom Kunstbegriff und schuf damit die Grundlage für den interdisziplinären Diskurs einer allgemeinen Bildwissenschaft.⁴⁶⁴ Durch die Zusammenschau sollten komplexe kulturhistorische Phänomene zutage gefördert werden, die durch Sprache allein nicht dargestellt werden konnten und die mit-schaffende Fantasie des Betrachters angerergt werden. Die Methode der Bildkomparatistik teilte Warburg mit der Künstlergruppe Blauer Reiter (vgl. Kap. 8.3.2).

1913 hatte er das Gemälde *Stute mit Fohlen* von Franz Marc erworben.⁴⁶⁵ Zur Eröffnung seiner Hamburger Bibliothek 1926 beabsichtigte Warburg die Hängung des Gemäldes oberhalb der Saaltür – damit hätte das Bild des Avantgarde-Künstlers das Pendant zur Inschrift *Mnemosyne* gebildet.⁴⁶⁶ Die Göttin der Erinnerung war die Metapher für Warburgs Forschungen über das „Nachleben“ der Bilder. Sein letztes großes Projekt war der *Mnemosyne-Atlas*, der nach seinem plötzlichen Tod unvollendet blieb. Auf Bildtafeln hatte er ausgewählte Beispiele des europäischen Bildgedächtnisses zusammengestellt, um vorgeprägte Erinnerungsbilder zu dokumentieren und zu zeigen, wie Motive und Gesten über Zeiten und Kulturen hinweg weitergegeben wurden. Die Tafel Nr. 30 der Sammlung ist Piero gewidmet (Abb. 95). Neben Pisanellos berühmter Medaille, die den byzantinischen Kaiser Johannes VIII. Palaiologos einmal als Profil-Porträt, einmal als Reiter darstellt, arrangierte Warburg die Abbildung der Ramboux-Kopie. Darunter befindet sich eine Abbildung des Originals neben der Schlacht zwischen *Heraclius und Chosrau*, ebenfalls in einer Kopie Ramboux'. Die unterste Ebene zeigt den *Traum Konstantins* neben Benozzo Gozzolis *Zug der Heiligen drei Könige* und dem Detail Palaiologos, welcher als erster der Heiligen drei Könige den Zug anführt, gefolgt von einem Ausschnitt aus der *Auffindung und Wiedereroberung des Kreuzes*, die Antoniazzo Romano zugeschrieben wurde. Das Detail zeigt den Kampf um die Reliquie des Heiligen Kreuzes zwischen dem persischen König Chosrau und dem oströmischen Kaiser Heraclius.

⁴⁶⁴ Fleckner 2012a, S. 1–23.

⁴⁶⁵ Fleckner 2012, S. 9. Vgl. Kemp 1975.

⁴⁶⁶ Andreas Beyer, *Was Franz Marc und Wassily Kandinsky mit Aby Warburg verband*, in: Kat. Ausst. Berlin 2016, S. 22. Eine Ausgabe des *Almanachs* ist in der Warburg-Bibliothek nicht nachweisbar.

11. ANACHRONISCHE ZEITMODELLE

Mit der *Fortuna Storica* Pieros legte Roberto Longhi 1927 den Grundstein für die systematische Erfassung seiner Rezeptionsgeschichte. 1963 brachte er die Monografie erneut heraus, erweitert um die in den letzten Jahrzehnten verfasste Literatur:

„Può ben essere che questa cronistoria, pur selezionata, degli ultimi trentacinque anni della „fortuna“ di Piero, voglia sembrare, a qualcuno, sovrabbondante. Non però ai molti per cui Piero è tuttora un artista vivente e in grado non soltanto di riposare sul proprio passato ma anche di provvedere al proprio avvenire. Qualunque presagio o referto in questo senso ci tornerà sempre gradito. È ancora di moda il viaggio ad Arezzo? Tengono i frati di San Francesco un registro delle firme dei visitatori? Sarebbe uno spoglio interessante e che potrebbe e potrà dar luogo a scoperte significative. Dovrebbe figurarvi più d'una volta il nome di Giorgio Morandi. E tra pochi giorni, come mi anticipa Giuseppe Ungaretti, vi si potrà decifrare, e me ne rallegro, anche la firma di Jean Fautrier.“⁴⁶⁷

Das Zitat zeigt, dass Longhi sich, im Gegensatz zu Kunsthistorikern wie Julius Meier-Graefe, auch in späteren Jahren noch für Gegenwartskunst interessierte, beispielsweise für die Arbeiten Jean Fautriers, einem der wichtigsten französischen Vertreter des Informel. Sein Bewusstsein für die Relativität der Kunsthistoriografie und ihre strukturalistischen Herausforderungen stehen am Beginn der seit den 1960er-Jahren systematisierten *cultural studies*.

11.1 RELATIVISMUS: DAVID CARRIER

Der amerikanische Kulturkritiker und Philosoph David Carrier (*1944) machte Piero schon 1987 zum Präzedenzfall, an dem sich die Fragen nach dem Erhalt und dem Bedeutungswandel der Kunst entspinnen: Wie kann Wissen aus der Vergangenheit übermittelt werden und was zeichnet die historische Aufgabe der Kunstgeschichte aus, wenn ihre Form wandelbar ist? Kann es dann einen Fortschritt in der Kunstgeschichtsschreibung geben? In seinen Aufsätzen *Piero della Francesca and his Interpreters. Is there Progress in Art History?* und *Art Museums, Old Paintings, and Our Knowledge of the Past* macht Carrier die Relativität der Kunsthistoriografie deutlich.⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ Longhi 1963a, S. 26.

⁴⁶⁸ Carrier 1987, 2001.

So unterschiedlich die Autoren sind, so unterschiedlich sind auch die Aspekte, die sie hervorheben und die Ergebnisse, zu denen sie führen. Konservierungsorte, die in der Provenienzgeschichte eines Werkes variieren, können verschiedene Bedeutungen hervorrufen. Anhand des imaginären Bildes der Provenienzgeschichte der *Taufe Christi* (*The Travels and the Tribulations of Piero's Baptism of Christ*) verdeutlicht Carrier den Wandel in der Art des Sehens und der Standorte: Zunächst war die *Taufe Christi* das Werk eines bedeutenden Einwohners Sansepolcros. Nachdem das Werk seine Bedeutung verlor, wurde es ignoriert, bevor es später verkauft wurde. Berenson interessierte sich wieder für das Bild, das schließlich den Status einer Renaissance-Ikone erhielt.

Im Verlauf der Rezeptionsgeschichte ändern sich die Funktionen des Bildes. Der zeitliche Wandel ruft immer wieder neue Bedeutungen hervor. Oberflächen können durch schlechte Restaurierungen andere ästhetischen Eigenschaften annehmen und Zuschreibungen verändern, wie die Zuschreibung der *Pala di Brera* an Fra Carnevale zeigt. Eine wesentliche Kontextänderung in der Rezeptionsgeschichte eines Werkes bildet seine Präsentation im Museum: Nicht das Kunstwerk mit seinen ursprünglichen Eigenschaften wird konserviert, sondern allein das Objekt. Neue Sichtweisen werden ermöglicht, die dem ursprünglichen Betrachter nicht geläufig waren.

Carrier fordert daher eine Erweiterung der Disziplin Kunstgeschichte, die den Bedeutungswandel stärker fokussiert und sich nicht allein auf die Rekonstruktion des ursprünglich Gewesenen konzentriert. Dabei gelte es die zwei verschiedenen Forschertypen in Einklang zu bringen: den ahistorischen „Intentionalisten“, der den Kontextwandel als irrelevant für die Bedeutung des Bildes erachtet und die museale Konservierung vertritt, und den Skeptiker, der die ursprüngliche Rekonstruktion für unmöglich hält und die konservatorische Aufgabe des Museums in Frage stellt und die Überlieferung der Provenienz außer Acht lässt: Hans Georg Gadamer beschrieb in seinem Werk *Wahrheit und Methode* die Rekonstruktion der originären Umstände wie die Restaurierung als sinnloses Unterfangen im Hinblick auf die Historizität des eigenen Seins.⁴⁶⁹ Rekonstruiert werde ein Leben, das aus der verlorenen Vergangenheit zurückgebracht wird, nicht das Original. Auch die Rückführung aus dem Museum an den Ursprungsort oder eine originalgetreue Restaurierung bleiben nur ein Teil der Provenienzgeschichte und machen das Werk zur Touristenattraktion. Ein Bewegen der Bilder ändert das Denken über sie, die Entdeckung der wahren Bedeutung eines Textes oder eines Kunstwerks ist nie beendet. Es ist ein

⁴⁶⁹ Gadamer 1975, S. 149.

unendlicher Prozess, da das wahre historische Objekt kein Objekt an sich ist, sondern ein Entwurf des kreativen Zusammentreffens, geschaffen durch den Künstler und den Interpreten.

Durch die verschiedenen Blickwinkel der Interpreten können verschiedene Ergebnisse generiert werden, ohne dass eines richtiger wäre als das andere wie das Beispiel des Aretiner Freskenzyklus zeigt: Während Vasari die Wandmalereien oberflächlich beschreibt und der traditionellen Leserichtung von oben nach unten und rechts nach links folgt, ohne eine chronologische Ordnung zu berücksichtigen, stellt der heutige Betrachter die Szenen auch über Kreuz in Beziehung und benutzt formale, ikonografische und ikonologische Ansätze für die Interpretation der räumlichen Komposition, den historischen Kontext und den politischen Inhalt. Da Vasaris Berichte über Raffael wesentlich ausführlicher sind – er beschreibt visuelle Zitate, Referenzen an die Politik und stilistische Entwicklungen –, wurde ihm von seinen Interpreten unterstellt, Piero nur aus lokalpatriotischen und familiären Interessen zu erwähnen. Carrier führt diese Interpretation auf zwei mögliche Ansätze zurück. Zum einen fehlten Vasari die durch Wölfflin, Warburg und Panofsky geprägten Analyse- und Ausdrucksmöglichkeiten. Zum anderen sei die heutige Kritik an Vasaris Unzulänglichkeiten selbst ahistorisch, da sie mit heutigen Maßstäben messe.⁴⁷⁰ Vasari setzte andere Schwerpunkte. Für ihn war der Naturalismus wichtiger als die Komposition, anachronistische Vergleiche irrelevant. Die Kritik an Vasaris „Schwächen“ entspringt einer antirelativistischen Annahme, die von zunehmendem Fortschritt ausgeht und neuere Ergebnisse als wahrer, detaillierter und genauer bewertet. Paradoxerweise werden ahistorische Standards angestrebt, um Vasaris Methode der Ekphrasis mit der moderneren Ikonografie und Sozialgeschichte zu vergleichen.

Eine relativistische Auffassung knüpft den Begriff des Fortschritts nicht an den Wandel der Interpretationsstile, sondern legt den Fokus auf einen neuen Erkenntnisgewinn. Das Beispiel der *Geißlung* zeigt exemplarisch die Schwierigkeiten der Rekonstruktion der ursprünglichen Bedeutung. Bis heute ist die Ikonografie ungeklärt, die Figurengruppe aus dem Bildvordergrund konnte nicht abschließend identifiziert werden. Die räumliche Trennung der Gruppen in Vorder- und Hintergrund regte zu verschiedenen Spekulationen zwischen sakralem und irdischem Raum an: Danach sind die Personen entweder der Gegenwart Pieros zuzuordnen (Guidobaldo Montefeltro) oder dem historischen Kontext um Christus.

Je nach Betrachter kann das Bild gesellschaftspolitisch oder religiös gelesen werden: Die Kunsthistorikerin Marilyn Aronberg Lavin beschäftigte sich insbesondere mit der Perspektive, Ernst

⁴⁷⁰ Vgl. Baxandall 1971; Carrier 1987a.

H. Gombrich mit der Ikonografie von Geißelungen, die Historiker Carlo Ginzburg und Bernd Roeck mit politischen Inhalten. Der Raum für Zweifel ermöglicht dabei verschiedenste Hypothesen, die erst durch die öffentliche Rezeption und allgemeinen Konsens einen Wahrheitsanspruch erfahren.⁴⁷¹

Ein allgemeiner Konsens scheint kaum möglich. Da eine Interpretation über die Fakten hinausgehen muss, bleibt sie immer auch diskutierbar. Die Disziplin muss unterscheiden zwischen einer Geschichte der Malerei und einer der Kunstgeschichte, zwischen visuellen und verbalen Repräsentationen. Eine Geschichte der Interpretationen kann nur relativistisch sein, weil man keinen Zugang als den einzig wahren darstellen kann und Repräsentationsstile der zeitlichen Änderung unterliegen. Der Kunsthistoriker muss folglich ebenso kreativ sein wie der Künstler. Dies gelingt anscheinend umso besser, wenn der Kunsthistoriker auch als Kritiker fungiert und interdisziplinär denkt.

11.1.1 MICHAEL CRAIG-MARTIN

Während David Carrier einen relativistischen Ansatz für den Umgang mit historischer Kunst fordert, setzt sich der Künstler Michael Craig-Martin (*1941) praktisch in seinen Arbeiten mit dem Thema der De- und Rekonstruktion von Ikonen auseinander und befragt die Rolle des Künstlers und des Betrachters im Verhältnis zur Tradition.

In *Deconstructing Piero* (Abb. 96) separiert er den perspektivisch genau berechneten Raum aus Palazzi und Portikus von den beiden Personengruppen im Vordergrund und schafft damit einen neuen Erkenntnisraum, der sichtbar macht, dass das Bildpersonal einen wesentlichen Beitrag zur Schaffung der Räumlichkeit beiträgt: In ihrer gestaffelten Anordnung bilden sie eine Flucht, die den Blick des Betrachters in die Tiefe zieht. So gelangen die Personen zu einer Einheit, die in Pieros Arbeit nicht gleich ersichtlich ist, da sie durch die Architektonik und eine eigene Lichtquelle räumlich getrennt sind.

Diese komplexe Bildsprache und der direkte Kontakt von Künstler und Betrachter sind entscheidend für die Verknüpfung von Sehen und Denken als ein kontinuierlicher Prozess, der das unmittelbare Jetzt der Werke für jeden Betrachter aufs Neue wirksam werden lässt. Craig-Martin versucht die Welt als in sich abgeschlossene Einheiten zu beschreiben, die durch bestimmte Konstellationen miteinander verbunden werden, die jedoch nicht wirklich zusammenhängen.

⁴⁷¹ Baxandall 1985, S. 136.

Er ist der Konstrukteur, der Dinge zusammenbringt, der Bildrealität und Sehrealität zusammenwirken lässt. Die Rekonstruktion ändert die Bildkomposition durch Weglassen einzelner Figuren, aller Figuren oder der Landschaftselemente und steigert so ihre Isoliertheit und „impersonality“ (Berenson).

Die animierten Computerbilder sind so angelegt, dass die Objekte kommen und gehen, mal in den Vordergrund mal in den Hintergrund treten und sich die Objektansammlungen immer wieder neu kombinieren: Craig-Martin spielt mit der Präsenz und Absenz von Gegenständen und prägt und schärft gleichzeitig die Wahrnehmung Pieros, generiert eine Kontinuität zwischen der Kunst der Vergangenheit und dem zeitgenössischen Betrachter.

11.1.2 PHILIPPE JUNOD

Der Schweizer Kunsthistoriker Philippe Junod (*1938) spricht sich ebenfalls für den relativistischen Ansatz im Umgang mit Kunstgeschichte aus, die er als „Patrimonium in fortwährender Wiederherstellung“ bezeichnet. In seinem Aufsatz *Dans l'œil du rétroviseur. Pour une histoire relativiste* kritisiert er die genealogische Fixiertheit in der Kunstgeschichte.⁴⁷² Die Vermutung von Einfluss stellt er als eine mechanische Kausalität heraus, die mit der schöpferischen Freiheit der Künstler nicht zu vereinbaren sei. Dieser evolutionäre Determinismus führte zu der Sicht, die vergangene Kunst als Vorgeschichte der modernen Kunst verstand. Künstler wie Kandinsky hatten diese Sichtweise kritisiert (vgl. Kap. 8.3.2).

Die Tatsache, dass vergessene Kunst wieder zum Vorschein kommt und neu entdeckt wird, ist mit dem Begriff des Determinismus nicht zu vereinbaren. Einen Ansatz für die Problemstellung, die bereits im frühen 20. Jahrhundert formuliert wurde, sieht Junod in der Methode der Rezeptionsgeschichte: Sie bietet einen neuen Zugang zur Geschichte des Sehens, der nicht a priori bestimmt ist, sondern a posteriori durch die Summe der verschiedenen Äußerungen.

Schon Riegl hatte erkannt, dass es keine absoluten Kunstwerte gibt, sondern nur einen relativen, aktuellen Kunstwert (vgl. Kap. 7.1).⁴⁷³ Zeitgenossenschaft fasste er nicht als bloße Blockade auf, sondern verstand sie als Chance und Voraussetzung der Wissenschaft.⁴⁷⁴ Die Wiederent-

⁴⁷² Junod 2002, S. 205ff.

⁴⁷³ Riegl 1903; Junod 2001, S. 217.

⁴⁷⁴ Krieger 2008, S. 11.

deckungen der Vergessenen machten die Rolle der gegenwärtigen Kunst auf die Wahrnehmung der vergangenen deutlich.⁴⁷⁵

Der neue Erwartungshorizont, der durch die Entlehnungen früherer Stile geschaffen wird, ermöglicht eine neue Sichtbarkeit und Bedeutung – jeder Neo-Klassizismus definiert sein eigenes Bild vom Klassizismus: Das historische Prinzip der Retrospektive und Retroaktivität begründet die Relativität ästhetischer Werte und die verschiedenen Betrachterstandpunkte jeder Generation. Um dieser teleologischen Dependenz zu entkommen, schlägt Junod vor, die Kunstgeschichtsschreibung rückwärts laufen zu lassen, in der Gegenwart zu beginnen und nicht bei der Höhlenmalerei. Damit knüpft er an Joseph Gantner an, der sich für eine umgekehrte Lesart der Geschichte ausgesprochen hatte.⁴⁷⁶

Die Rezeptionsgeschichte Pieros zeigt, dass seine Wahrnehmung durch die Betrachter des 20. und 21. Jahrhunderts entschieden geprägt ist durch die Bildung von Analogien: seine „Modernität“, sein Antizipieren, Annoncieren und Präfigurieren. Das Auge entkommt dem impliziten Vergleich nicht, Kunstwerke werden immer im Vergleich gesehen und nicht isoliert, Marcel Duchamp konstatierte: „Ce sont les regardeurs qui font les tableaux.“⁴⁷⁷ So erhält Piero neben den Avantgardenkünstlern retroaktiv die Aura der Modernität.

Junod vertritt die These, der subjektive Realismus könnte durch eine retrospektive Lesart objektiviert werden. Damit wäre der Rezipient nicht mehr einer teleologischen Illusion unterworfen, die Aktualität als prädestiniertes Resultat einer notwendigen Evolution auffasst, sondern Aktualität wäre der Antrieb der „Erfindung“ eines Patrimoniums in fortwährender Wiederherstellung. Der Kritik, dieser Relativismus führe zu einem Agnostizismus und damit zur Demotivation der Kritik, widerspricht er mit der kunsthistorischen Hauptaufgabe der Interpretation. Neben dieser müssten auch andere Arten der Rezeption wie Sammlungswesen, Zuschreibungen, Raub und Fälschungen Berücksichtigung finden. Die verschiedenen „Revivals“ stellen für die Geschichte der Wahrnehmung das zu analysierende Phänomen dar – aus überholten Interpretationen können Rückschlüsse auf vergangene Wahrnehmungsweisen gezogen werden. Junod sieht die Aufgabe der Kritik darin, dem Werk und dem Betrachter in gleicher Weise Rechnung zu tragen und die Distanz zwischen beiden genau zu erforschen, um den Wert des Phänomens Kunst zu respektieren.

⁴⁷⁵ Vgl. Meltzoff 1942.

⁴⁷⁶ Junod 2001, S. 217.

⁴⁷⁷ Junod 1980, S. 18.

11.1.3 ANNE-MARIE BONNET

Die Kunsthistorikerin Anne-Marie Bonnet (*1954) beschäftigt sich eingehend mit der Frage nach der Verbindung von objektiver Wissenschaftlichkeit und subjektiver Involviertheit. In ihrem Aufsatz *Willkommen in der Jetzt-Zeit... Gegen den bisherigen Jetlag zwischen universitärer Disziplin und Gegenwart. Für eine retro-perspektivische Kunstwissenschaft und -geschichte* enttarnt sie den Glauben an reine Forschung als Irrglaube und Fiktion. Sie fordert eine Berücksichtigung der aktuellen Kunst- und Kulturszene, eine Anbindung an die Gegenwart, die seit Nietzsche die Kunstkenner der Avantgarde beschäftigte. Ein Mitdenken der Gegenwart sei notwendig, um Subjekt und nicht nur Agent des Zeitgeistes zu sein – ein Nachteil, den der Kunsthistoriker gegenüber dem Künstler und Kritiker hat.⁴⁷⁸ Meier-Graefe hatte beklagt, dass die Deutschen an dem „Irrtum“ leiden, „Kunst zu denken, statt zu betrachten“.⁴⁷⁹ Ähnlich formuliert es Bonnet, wenn sie fordert, der Kunsthistoriker müsse „vom klassischen Lesen der Werke zum Sprechen übergehen“. Nur so könnten die Phänomene aufgedeckt und beschrieben werden, anstatt sie interpretierend zu beseitigen, „im Bewusstsein dessen, dass immer nur partielles Erfassen, Verstehen und Sprechen möglich ist“. Konkrete Modelle, die die polymorphe, polyfunktionale Fragilität, Relativität und Ephemerität des eigenen Erfassens deutlich machten, müssten entwickelt werden.⁴⁸⁰

Junod und Bonnet sehen in einer retrospektivischen Kunstgeschichte die Möglichkeit, Strukturen objektiv zu beschreiben und produktiv nutzbar zu machen. Bedingung für diesen Ansatz ist die Prämisse, dass uns Veränderungen in der Kunst- und Kulturszene unmittelbar betreffen. Damit kehrt sie zu dem Diskurs zurück, den die Kunstgeschichtsschreibung schon zu Beginn ihrer Institutionalisierung beschäftigte, nämlich zu der Fragestellung, in wieweit Kunstgeschichte als Wissenschaft aufgefasst werden kann.

Bonnet unterstreicht die besondere Eigenschaft der Materie Kunst und bezweifelt die Möglichkeit einer reinen Forschung im Sinne der „accademia“ als Irrglaube und Fiktion. Sie schlägt daher einen Begriff von Wissenschaft vor, der Gegenwart als „double-blind“ auffasst, sowohl als Entwurf des Zukünftigen als auch in ihren Verflechtungen mit dem Vergangenen. Dadurch könne das Gegenwärtige als stete Bewegung aus Rückbesinnung und Vorausschau, also retro-

⁴⁷⁸ Bonnet 2004, S. 33. Als Agent des Systems konstituiert die Kunstgeschichte ihren Gegenstand mit, sowohl strukturell-hermeneutisch als auch ökonomisch und politisch.

⁴⁷⁹ Meier-Graefe 1904, Bd. 1, S. V.

⁴⁸⁰ Bonnet 2004, S. 34.

perspektivisch gedacht werden. Im Sinne Nietzsches und Benjamins entstehe so kein dogmatisches – enzyklopädisches – Denken, sondern experimentelle – konstruktive – Selbstentwürfe, die sich stets selbst überprüfen:

„Nur im Bewusstsein der Relativität des eigenen Vorgehens wird eine wirkliche Interdisziplinarität konstruktiv sein: Als Antwort auf die Mobilität, die Labilität und das Fluktuieren des Studienterrains sowie die Verschränkung der Gattungen/Werkkategorien, -arten, auf die neuen Kartografien der Erlebens- und Wissensbereiche muss man neue Kategorisierungen und neue Periodisierungen erproben.“⁴⁸¹

Der relativistische Ansatz stellt für Bonnet nicht die Möglichkeiten kunsthistorischer Arbeit in Frage, sondern ist als Chance und Herausforderung zu begreifen und Wissenschaft im Sinne ihres Gewordenseins als Projekt aufzufassen. „Das Bewusstsein der Relativität bedeutet nicht Willkür, sondern Bescheidenheit. Der Autoritätsgestus und der Anspruch der „Leitwissenschaft“ ist aufzugeben zugunsten einer Öffnung für andere Perspektiven.“⁴⁸²

11.2 ANACHRONISMUS: GEORGES DIDI-HUBERMAN

Der Kunsthistoriker und Philosoph Georges Didi-Huberman (*1953) öffnet den Weg für die Perspektive des „Nachlebens“ und greift Warburgs Begriff auf, um seine Bedeutung für die aktuelle Reflexion über Kunst und Geschichte einer epistemologischen Untersuchung zu unterziehen.⁴⁸³ Er vertritt den phänomenologischen Ansatz, der den geschichtlichen Diskurs nicht als statisches Konstrukt auffasst, sondern als ein lebendiges System, das sich immer wieder neu entspinnt, „wenn der Eindruck entsteht, ihr Gegenstand sei tot – und erlebe gleichsam seine Wiedergeburt“.⁴⁸⁴ Dieser Ansatz basiert auf der Annahme, dass es keine Kunstgeschichte ohne Geschichtsphilosophie und Entscheidung für bestimmte Zeitmodelle gibt, so wie es keine Kunstgeschichte ohne eine Philosophie der Kunst und Entscheidung für bestimmte ästhetische Modelle gibt. Wo Geschichte fehlt, sei ein anachronistischer Standpunkt unumgänglich. Nicht, um die Geschichte zu ersetzen, sondern um sichtbar zu machen.⁴⁸⁵

⁴⁸¹ Ebd. S. 36.

⁴⁸² Ebd.

⁴⁸³ Georges Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder – Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Berlin 2010. Titel der Originalausgabe *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, 2002, aus dem Französischen von Michael Bischoff.

⁴⁸⁴ Didi-Huberman 2010b, S. 11.

⁴⁸⁵ Didi-Huberman 1999, S. 6–13.

„Nachleben“ definiert Didi-Huberman als etwas Vergangenes, das unablässig fortlebt und zu irgendeinem Zeitpunkt wieder in unsere Erinnerung zurückkehrt und damit zu einer „anachronistischen Notwendigkeit“ wird.⁴⁸⁶ Danach wird Warburg selbst zu einem „Nachlebenden“, der für die Kunstgeschichte von dringender Notwendigkeit ist.⁴⁸⁷

An die Stelle des Kreislaufmodells von „Leben und Tod“, „Größe und Verfall“ hatte Warburg ein symbolisches, kulturelles Modell der Geschichte gesetzt, das Zeit nicht mehr auf biomorphe Stadien projizierte, sondern in „Schichten, hybriden Blöcken, Rhizomen, spezifischen Komplexitäten, oft unerwarteten Rückwendungen und stets verfehlten Zielen“ Ausdruck fand. Damit setzte Warburg den Konzepten von Vasaris „rinascità“ und Winckelmanns „Nachahmung“ ein Phantommodell der Geschichte entgegen, „indem die Zeit nicht auf die akademische Wiedergabe des Wissens projiziert wird, sondern ihren Ausdruck in einer zwanghaften Wiederkehr und einem geisterhaften „Nachleben“ der Formen findet, im Ungewussten, Ungedachten und Unbewussten der Zeit“.⁴⁸⁸ Das Modell lässt keinen Anfang und kein Ende zu. Die Dekonstruktion der klassischen Kunstgeschichte erzeugt damit einen „Wirbel im Sturm des Fachgebietes, ein Unruhe stiftendes Moment, jenseits dessen der Lauf der Dinge eine tiefgreifende Richtungsänderung oder gar einen Umsturz erfährt“.⁴⁸⁹

„Nachleben“ bedeutet eine Erhöhung der Komplexität geschichtlicher Zeit, die Wahrnehmung spezifischer, nichtnatürlicher Zeiten in der Welt der Kultur. Kunst verschwindet zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Geschichte und taucht später wieder auf, nachdem sie an den Rändern des „kollektiven Gedächtnisses“ überlebt hat.⁴⁹⁰ Es ist ein struktureller Begriff, der keine Möglichkeit der Simplifizierung bietet und dafür sorgt, dass jeder Periodisierungsversuch unvermeidlich in die Irre führt. „Nachleben“ „anachronisiert“ die Geschichte und gelangt zu dem Paradoxon, wonach die ältesten Dinge nach weniger alten Dingen erscheinen können. Jede Periode ist als eigener Knoten aus Altertümern, Anachronismen, Gegenwärtigem und Ansätzen zu Künftigem zu verstehen. In gleichem Maße wie der Begriff die Gegenstandsbereiche und Zeitmodelle der Geschichte erweitert, kompliziert er sie auch und bringt damit einen „Unschärfereich“ in die historischen Korrelationen. Die Ideen der Tradierung und Weitergabe sind

⁴⁸⁶ Warburg nutzte zunächst noch den englischen Begriff „survival“ nach dem Ethnologen Edward B. Tylor wie auch Schlosser 1911 in *Geschichte der Portraitbildnerei in Wachs. Ein Versuch*. Vgl. Didi-Huberman 2010b, S. 57ff.

⁴⁸⁷ Didi-Huberman 2010b, S. 37.

⁴⁸⁸ Ebd., S. 30.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 36.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 75. Hier gibt es eine Parallele zu den biologischen Zeiten. Evolutionstheoretiker sprechen von „lebenden Fossilien“, anachronistische Lebewesen, die überlebt haben. Bei diesen fehlen Übergangsformen alter und rezenter Stadien der Variation (Eldredge und Standley 1984).

komplex: Sie sind geschichtlich, was mit den Begriffen „Mittelalter“ und „Renaissance“ bezeichnet wird, aber auch anachronistisch, wenn von der „Renaissance des Mittelalters“ oder dem „Mittelalter der Renaissance“ gesprochen wird.⁴⁹¹

Für die Vorstellung geschichtlicher Dauer prägte die Annales-Schule den Begriff der *longue durées* und stellte damit die Historiografie auf eine neue, strukturalistische Grundlage. Didi-Huberman sieht in der Verbindung der *longue durées* mit den kritischen Augenblicken, den alterslosen Latenzen und brutalen Wiedererscheinungen die Konstitution des „Nachlebens“, in dem die chronologische Dauer ihren Wert verliert und Geschichte anachronistisch wird.⁴⁹²

11.2.1 ALEXANDER NAGEL

Alexander Nagel (*1964) geht in seiner Arbeit der Frage nach, wie Kunst es dem Menschen ermöglicht, Zeit zu durchdenken und sich in der Welt zu orientieren. Es ist bezeichnend, dass der Kunsthistoriker zunächst als Historiker ausgebildet wurde und nun die Fragen nach der Historizität mit den materiellen Artefakten verknüpft. Nagel untersucht die Rezeptionsgeschichten von Kunst, ihre Wahrnehmung, Bewertung, Restaurierung und Konservierung ebenso wie ihr Zitieren oder Fälschen. Er erweitert damit den Radius der Disziplin und betont die Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst im globalen Kontext.⁴⁹³ Die Kunst der Renaissance stellt für Nagel die künstlerische Tradition dar, die sich am eindringlichsten mit der Verknüpfung der Darstellung entfernter Menschen, Orte und Objekte mit der eigenen Gegenwart befasste und zur Darstellung verschiedener Anachronismen führte. So war es in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts üblich, das lokale Stadtbild als Setting für christliche Erzählungen zu nutzen, wie Pieros Stadtansicht von Arezzo als himmlisches Jerusalem zeigt (vgl. Kap. 10).⁴⁹⁴

⁴⁹¹ Ebd., S. 95ff. Warburg stellte fest, dass die indische Astrologie im 15. Jahrhundert in Italien wieder in Gebrauch kam, nachdem sie durch die griechische, arabische und mittelalterliche ersetzt worden war.

⁴⁹² Der Begriff der Latenz stammt aus der Biologie und beschreibt das erneute Erscheinen von Merkmalen unter bestimmten Verhältnissen. Die Kritik des Nachlebens verschiebt den Begriff in Richtung des zeitlosen Begriffs des „Archetyps“ oder der Vorstellung ewig wiederkehrender Kreisläufe, um – mit wenig Aufwand – die Mischung aus „Kontinuitäten“ und „Variationen“ zu erklären, von der die Geschichte der Bilder unausweichlich geprägt ist.

⁴⁹³ In *Medieval modern. ART out of Time* (2012) intensiviert Nagel die Frage nach der Betrachtung von Kunst, die gleichzeitig in Vergangenheit und Gegenwart gesehen werden kann, am Beispiel der Mittelalterrezeption in der klassischen Moderne. Vgl. auch Alexander Nagel, *How medieval art can help us rethink the exhibition industry*, in: *Frieze Masters*, 2, 2013, S. 44–51.

⁴⁹⁴ Wood/Nagel 2010, S. 147.

Gemeinsam mit Christopher Wood verfasste er das Buch *Anachronic Renaissance* (2010), in dem sie die Auseinandersetzung mit dem zeitlichen Leben der Kunst entwickeln und die traditionelle lineare Kunsthistoriografie in Frage stellen. Sie knüpfen an die Dialektik des Bildes von Warburg, Benjamin und das anachronistische Konzept Didi-Hubermans an und prägen den Begriff der Substitution, um „eine verborgene Gleichheit“ von Formen, Mustern oder dem „Gesamtstil“ von Kunstwerken zu benennen – Worringer benutzte den Begriff des Palimpsests (vgl. Kap. 8.4).⁴⁹⁵ Die Substitution verwandelt ein Objekt gleichzeitig in ein Zeichen für das Ferne und in einen Ersatz für das Abwesende und erfordert eine grundlegende „Ungenauigkeit“ der Form, die eine anachronische „Verwirrung“ hervorrufen kann.⁴⁹⁶

Die Dissonanz zwischen historischem Ereignis und moderner Architektur oder Mode fordert den Betrachter auf, die versteckten Konsonanzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu erforschen. Indem Piero das historische Jerusalem nach Arezzo verlegt, aktualisiert er Vergangenheit und gibt damit zu verstehen, dass das historische religiöse Geschehen aktuell immer noch relevant ist und die Muster der Geschichte tieflegend und dauerhaft sind. Arezzo erscheint als legitimer Nachfolger Jerusalems, die heilige Geschichte passiert in der eigenen Gegenwart.

Europäer sprachen von ihren Städten als symbolischen Wiederholungen des himmlischen Jerusalem – *ad similitudinem paradisi*.⁴⁹⁷ Imitationen des Heiligen Grabes wurden als Verkörperung des Originals verstanden. Seit dem späten 15. Jahrhundert wurden spezielle Pilgerstätten geschaffen (*Sacri Monti*), die mit den christlichen Settings im Heiligen Land korrespondierten und als Ablassorte den Pilgerreisen ins Heilige Land gleichgesetzt wurden.⁴⁹⁸

Pieros Heimatort Borgo San Sepolcro entwarf sich selbst als „Neues Jerusalem“ auf der Basis einer Sammlung von Steinen, die im 10. Jahrhundert als Relikte aus dem Heiligen Land gebracht worden waren.⁴⁹⁹

⁴⁹⁵ Ebd., S. 151. Vgl. Rez. von Frank Fehrenbach: <http://www.caareviews.org/reviews/1595#.XtQliC35y8o>.

⁴⁹⁶ Ebd. S. 169, 141.

⁴⁹⁷ Nagel/ Wood 2010, S. 150.

⁴⁹⁸ Nagel 2013, S. 47ff.

⁴⁹⁹ Vgl. Aronberg Lavin 1981, 23–32.

11.2.2 ANDRÉ MALRAUX

„Piero, Schöpfer eines der am höchsten durchgebildeten Stile, die Europa je kennengelernt, hat das Unbeteiligtsein als herrschenden Ausdruck seiner Figuren gefunden. Seine Schar von Statuen gewinnt nur zu sakralem Tanz Leben. Unaufmerksame Henker schlagen in der *Geißelung* einen abwesend blickenden Christus in Gegenwart von drei Räten des Herzogs von Urbino, die ihren Blick abwenden; der Christus der Auferstehung steht den schlafenden Soldaten so fremd gegenüber wie dem Beschauer. Von Georges de la Tour bis zu Greco und Chardin bezeugen alle diese Wiederentstandenen dieselbe Gleichgültigkeit für den Ausdruck des Psychologischen. Piero ist geradezu Symbol für das moderne Empfinden, das den Ausdruck eines Malers nur in seiner Malerei suchen will.“⁵⁰⁰

Der Ausdruck der zeitlosen Dauer von Kunst und ihre gegenwärtige Erscheinung beschäftigten auch den französischen Schriftsteller und Politiker André Malraux. Zwischen 1947 und 1950 erschien im Genfer Verlag Albert Skiras seine erste Trilogie, bestehend aus den Bänden *Le Musée imaginaire*, *La Création artistique* und *La Monnaie de l'absolu*, die 1951 in erweiterter Form zu einem Band zusammengefasst wurden und bei Gallimard den programmatischen Titel *Les Voix du silence* erhielten. Mit *Stimmen der Stille* knüpfte Malraux an die Ansätze an, die nach dem künstlerischen Schaffen und der Wesensbestimmung, nach dem Phänomen Kunst fragten. Durch die Zusammenschau der Kunst aller Zeiten, Völker und Stile suchte er die schöpferische Auseinandersetzung von neuer und alter Kunst.

Die Bedeutung Pieros für Malraux' Werk ist bislang nicht untersucht worden. Dass Piero aber eine zentrale Rolle für sein Bildverständnis gespielt haben muss, lässt sich an den Fotografien ablesen, die er von führenden Pressefotografen anfertigen ließ, um seine Buchreihen zu bewerben, und die selbst zu Ikonen der Kulturgeschichte geworden sind: Die berühmteste zeigt den Autor aus der Vogelperspektive, in seinem Salon stehend vor den ausgebreiteten Doppelseiten eines Bildbandes (Abb. 97).⁵⁰¹ Die Bilder sind so ausgelegt, dass der Betrachter sie sehen kann. Malraux steht locker angelehnt an sein Doppelklavier, den Blick auf eine Tafel in seiner Rechten gerichtet, deren Bildinhalt dem Betrachter nicht zugänglich ist, seinen Blick aber diagonal weiterlenkt zu einer Reproduktion der *Königin von Saba* nach Pieros *Legende des wahren Kreuzes*. Auf dem Klavier befindet sich eine Buddha-Büste, die ein Gegengewicht zur instabilen

⁵⁰⁰ Malraux 1960, S. 88–89.

⁵⁰¹ Grasskamp 2014, S. 11–12. Die Doppelseiten stammen aus dem Bildband *Des Bas-Reliefs Aux Grottes Sacrées*, dem zweiten Band seiner zweiten Buchtrilogie *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, 1952–1954 bei Gallimard erschienen. Die Fotografie wurde von Maurice Jarnoux für eine Reportage der Illustrierten Paris Match angefertigt (erschieden am 19.6.1954).

Haltung Malraux' schafft. Die Fotografie, die zunächst wie eine Momentaufnahme aus dem Arbeitsprozess wirkt, erweist sich auf den zweiten Blick als Inszenierung, in der die Trias Malraux-Piero-Buddha als richtungweisend für die am Boden liegende Bilderflut erscheint. Tatsächlich stellen die Piero-Reproduktionen und die Buddha-Büsten ein immer wiederkehrendes Motiv seiner Porträtaufnahmen dar.⁵⁰² Malraux erkannte früh die literarische Bedeutung der Fotografie, wusste sich selbst zu inszenieren.⁵⁰³ Als künstlerischer Direktor war er bereits 1929 bei Gallimard verantwortlich „für die Publikation von Drucken und künstlerischen Reproduktionen aller Gattungen“ sowie von Kunstkatalogen. Durch seine Aufgeschlossenheit gegenüber Reproduktionen sah Malraux die Aura des Kunstwerkes durch die Vervielfältigung nicht in Gefahr: Die fotografische Reproduktion von Werken fasste er in ihrer medialen Allgegenwart als ebenso authentisch auf.⁵⁰⁴ Durch die visuelle Zusammenschau im Kunstbuch erfuhren sie einen neuen Sinnzusammenhang, als Elemente eines „style“, eines werkübergreifenden Merkmals einer selbstständigen künstlerischen Schöpfung.⁵⁰⁵ Mit seiner Idee des imaginären Museums und der universellen Verwandtschaft von Bildern knüpfte er an die Zusammenschauen an, die bereits Anfang des Jahrhunderts im *Almanach Blauer Reiter* kulminierten. Wie die Künstler der klassischen Moderne manipulierte Malraux durch seine Bildrhetorik das reale Sehen und erzeugte anachronische Relationen: Detailaufnahmen stellen heterogene Werke gleichwertig zusammen und präsentieren sie als vergleichbar, um die visuelle Verwandtschaft zwischen allen Formen der Kunst herauszustellen wie derjenigen zwischen der *Auffindung des wahren Kreuzes* und einem Bodhisattwa aus dem 7. Jahrhundert.⁵⁰⁶

Das imaginäre Museum präsentiert einen Ort, an dem sich die Kunst von den Zwängen und Vorgaben der Geschichte befreien kann und in eine komplexe Wechselbeziehung zwischen dem jeweiligen spezifischen Entstehungskontext, der gegenwärtigen Rezeption und dem Verweis auf zukünftige Formenfindungen eintritt, „[...] eine Anregung zu einer umfassenden Möglichkeit als Projektion des Vergangenen, die Enthüllung verlorener Fragmente einer faszinierenden Fülle des Menschlichen, zur Einheit geschlossen in der Gemeinschaft ihrer unbesiegtigen Gegenwärtigkeit.“⁵⁰⁷ Der Eingang der Kunst ins imaginäre Museum als „Anti-Schicksal“ gewährt

⁵⁰² Ebd., S. 18–19, 22ff.

⁵⁰³ Ebd., S. 36.

⁵⁰⁴ Ebd., S. 55.

⁵⁰⁵ Vgl. Schöning 2012.

⁵⁰⁶ Malraux 1960, S. 568–569.

⁵⁰⁷ Ebd., S. 620.

der Menschheit, sich ihrer selbst zu vergewissern und ein neues Verhältnis zur historischen Zeit zu etablieren:

„Angesichts einer Zwiesprache, die noch nicht begonnen hat, gibt es keinen Tod, der unüberwindlich wäre; und Nachleben bemisst sich nicht nach seiner Dauer; es ist das Leben der Form, die der Sieg eines Menschen über das Schicksal angenommen hat, und diese Form beginnt nach dem Tode des Menschen ihr Leben, dessen Verlauf niemand vorausschauen vermag. Der Sieg, dem sie ihr Dasein verdankt, wird ihr eine Stimme verleihen, die ihr Schöpfer in ihr noch nicht kennen konnte. Diese Statuen, die mehr Ägypten sind als die Ägypter, christlicher als die Christen, michelangelesker als Michelangelo – menschlicher als die Welt – und die sich als eine letztgültige Wahrheit verstanden wissen wollten, sie alle tönen im Raum der tausend Stimmen des Waldes, die ihnen die kommenden Zeitalter entlocken. Die ruhmvollen Leiber sind nicht die Leiber der Gräber.“⁵⁰⁸

NACHWORT – VOM MUSÉE IMAGINAIRE ZUM DIGITALEN MUSEUM

Aufgrund der mangelnden Untersuchungen zur allgemeinen Quattrocento-Rezeption wurde zu Beginn der Arbeit zunächst der Kontext untersucht, in dem die Frührenaissance im Zuge der Mittelalterrezeption wieder an Interesse gewann und damit die Grundlage zur Neubewertung Pieros schuf. Es zeigte sich, dass die Mittelalterverehrung einen „gusto dei primitivi“ beförderte, der im Zeitalter des „Retour à l’ordre“ eine Neo-Renaissance erlebte. Dieses Revival erforderte eine Analyse des Primitivismus-Begriffs, wurden in der klassischen Moderne doch vorwiegend die außereuropäischen Künste unter das Schlagwort „primitiv“ gefasst. Die Vorbildstellung der „art nègre“ verdeckte zunehmend die eurozentrische Bedeutung für die Kunst der Italiener und Flamen des 14. und 15. Jahrhunderts, die im 19. Jahrhundert den Begriff ausgefüllt hatten. Den Geschmack für das „Primitive“ teilten im 18. Jahrhundert sowohl Klassizisten als auch Romantiker. Gleichermaßen fanden sie in der Kunst vor Raffael die „Einfalt und Reinheit“ der Primitiven im Sinne ihrer „Ursprünglichkeit“. Beide Kunstrichtungen sahen in der „Linie“ das bevorzugte Stilmittel, das seinen höchsten Ausdruck in der Umrisszeichnung fand. In Handbüchern wurden sie verbreitet und sorgten für die visuelle Wissensvermittlung. Umrisszeichnungen erfüllten aber auch denkmalpflegerische Pflichten: Die Bildmotive der dem Verfall ausgesetzten Wandmalereien sollten durch die Reproduktion tradiert und damit erhalten werden.

⁵⁰⁸ Ebd., S. 622.

Über diesen konservatorischen Ansatz wurden Pieros Werke wiederentdeckt und durch Kopien verbreitet.

Über die Raffael-Rezeption im Umkreis der Nazarener gelangte Piero in den Kanon der Kunstgeschichte. Rumohr und Passavant betonten schon damals seine Sonderstellung. Als früheste Kenntnisnahme Pieros bei den Nazarenern konnte Passavants *Ansichten über die bildenden Künste* von 1820 ausgemacht werden, die in der *Fortuna Critica* bisher nicht beachtet wurden. Den Höhepunkt seiner Rezeptionsgeschichte erreichte Piero aber erst hundert Jahre später: 1820 noch weitgehend unbekannt, wird Arezzo in den 1920er-Jahren zu einer Art Pilgerort zur *Legende des wahren Kreuzes*. Es wurde dargestellt, wie zeitgleich auch die Nazarener eine Neubewertung erfuhren, mit denen die Künstler der klassischen Moderne das Interesse an den frühen Wandmalereien teilten: In der Literatur zur zeitgenössischen Malerei der Neuen Sachlichkeit treten die Nazarener neben die Kunst des Quattrocento, das über die italienischen Künstler um Carrà und de Chirico auch in Deutschland tradiert wurde. Die Arbeit Franz Rohs ist als wichtiger Referenzpunkt herausgestellt worden. Seine Analyse neusachlicher Malerei im Kontext der Nazarener und der Frührenaissance zeugt von einer neuen Vorstellung von Historiografie, die Gegenwart und Vergangenheit synoptisch in Verbindung setzt.

Am Beispiel von Hans Grabers Piero-Monografie konnte gezeigt werden, welche Bedeutung dem Künstler im Kontext der modernen Malerei zuzusprechen ist. Zur Charakterisierung des Werkes verwendete Graber Begrifflichkeiten, die Franz Roh zur Beschreibung der Neuen Sachlichkeit anwandte.

Für die visuelle Vermittlung der bildnerischen Werte spielte auch die Fotografie eine entscheidende Rolle: August Sander schärfte durch seine Fotografien den Blick für die malerischen Umsetzungen seiner Künstlerkollegen. Das dialektische Spannungsverhältnis von Fotografie und Gemälde kulminiert im Kunstbuch, das durch Anordnung und Ausschnittwahl den Blick des Betrachters lenken konnte. Grabers Abbildungsapparat zeigte zum ersten Mal in umfangreicher Zahl Pieros Werke in Schwarz-Weiß-Fotografien. Die Detailaufnahmen fokussieren Bildmotive, die auch in der Malerei der Neuen Sachlichkeit zu finden sind, wie beispielsweise die Profil-/Enface-Porträts. Die Interferenz von Kunst und Kunstgeschichte wird hier besonders deutlich. Graber schärfte folglich noch vor Roberto Longhi mit seinen Bildausschnitten den Blick für Piero. Die Bedeutung, die dem italienischen Apologeten bis heute zugesprochen wird, musste durch die Erweiterung des Kontextes um die deutschsprachige Kunsthistoriografie relativiert und der Bezugsrahmen des Expressionismus um die Neue Sachlichkeit erweitert werden.

Auch wenn sich im Gegensatz zu den neoklassizistischen Gruppen *Valori Plastici* und *Novecento* kaum eine direkte Auseinandersetzung der Neusachlichen mit Piero feststellen ließ, sondern indirekt über die italienischen Künstler um Carrà stattfand, wird deutlich, dass die Rezeption Pieros in der Kunsthistoriografie der klassischen Moderne im Kontext der zeitgenössischen Kunst zu lesen ist.

Auf der Suche nach den Gründen für die Dominanz der formalistischen Betrachtung im Hinblick auf Pieros Alleinstellung konnte als Hauptkriterium die Frage nach der zeitlichen Einordnung ausgemacht werden – vor dem Hintergrund einer damals wie heute aktuellen Weltkunst-Diskussion. Damit ist aus dem anfangs chronologischen Thema einer Rezeptionsgeschichte ein anachronistisches, relativistisches Phänomen erwachsen, das die Probleme einer noch zu generierenden strukturellen Methodik aufweist. Erkenntnisreich war die Untersuchung der Wissenschaftswendung der Disziplin Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert. Früh wurde auf die Dialektik der Kunst hingewiesen, sowohl der Geschichte als auch der Gegenwart anzugehören, was unterschiedliche Maßstäbe erforderlich machte. Die ästhetischen Theorien von Vischer bis Riegl, die im 19. Jahrhundert im Kontext der zeitgenössischen Kunst entwickelt wurden, zeigen den engen Austausch von Kunst und Kunstgeschichte für die Entstehung eines kunstgeschichtlichen Kanons. Die Abstraktion der klassischen Moderne ermöglichte einen neuen Zugang zu vergessener Kunst. „Wahlverwandtschaften“ wurden generiert, um formalistische Zusammenhänge zu untermauern.

Die zunehmende geometrische Abstraktion durch den „klassisch wissenschaftlichen Formalismus“ Cézannes und Seurats machte Piero zum Wahlverwandten der Moderne. Die in der Rezeptionsgeschichte kaum beachtete erste deutschsprachige Piero-Monografie Felix Wittings erscheint vor diesem Kontext besonders brisant. Piero wird hier nicht nur formalistisch als „Raumkünstler“ beschrieben, sondern auch als Sinnbild für die Kunsthistoriografie.

Die Forschungen zur Rezeption in der Kunsthistoriografie haben gezeigt, dass Piero eine paradigmatische Funktion für die Frage nach einer kunstgeschichtlichen Methodik zugesprochen werden kann. Kunsthistoriker von Rumohr bis Graber schärfen die Sicht für das Problem der Phänomenologie, das im 20. und 21. Jahrhundert zu einer Methodendiskussion führte und als strukturalistische und relativistische Fragestellungen die Forschung bemüht. Aus der Frage, wie man Phänomene wie die Analogienbildung für die Kunstgeschichte nutzbar machen kann, ist unlängst die Idee eines lebendigen Netzwerkes mit immer neu zu bestimmenden Bezügen und Inhalten entstanden, die das Patrimonium in fortlaufender Wiederherstellung begreift.

Ursprünge dieses relativistischen Ansatzes konnte ich im 19. Jahrhundert ausmachen. Mit Nietzsche wurde in der Moderne der Ruf nach einer Geschichte laut, die sich an der Gegenwart zu messen hatte. Der zeitgenössische Betrachter rückte in den Fokus einer „Jetzt-Zeit“ und die Idee einer retrospektiven Kunstgeschichtsschreibung wurde wach. Der Blick von der Gegenwart in die Vergangenheit wurde als erkenntnisreicher eingestuft. Das Hinterfragen der chronologischen Abfolge und die Abkehr vom eurozentrischen Weltbild öffnete neue Zugänge zu einer Weltkunst, die sowohl Künstler wie Marc und Kandinsky als auch Kritiker wie Tschudi oder Warburg forderten. Beispielhafter Ausdruck dieser neuen, die Weltkunst umfassenden Schau ist die Inszenierung des Herkules in der Sammlung Gardner.

Nach dem Manifest *Almanach der Blaue Reiter* zeugen in den Zwanzigerjahren Weltkunstreihen wie Broglios *Civiltà artistica* oder Westheims *Orbis pictus* von der Idee einer globalen Kunstgeschichte, die von André Malraux in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts getragen wurde und aktuell ein Revival in einer Global Art History erfährt.

Abschließend ist festzustellen, daß eine relativistische Methode neue Möglichkeiten des hermeneutischen Erkenntnisgewinns bietet. Heute geht es weniger um das „Wahre in der Kunst“ als um den „Wahrheitsgehalt der Information“. Dieses dialektische Spannungsverhältnis dominiert die digitale Welt. Für die „digital natives“ stellt sich die Zusammenschau von Bildern in neuen Kontexten als problemlos dar. Die umständliche Nebeneinanderreihung von Fotografien wie sie Malraux und Warburg praktizierten, ist längst überflüssig geworden. Am Computer können Bilder unterschiedlichster Orte und Zeiten zusammengestellt werden. Durch Apps können neue Sinnzusammenhänge algorithmisch hervorgehoben werden und in sozialen Medien wie Instagram & Co verbreitet werden. In virtuellen Museen werden Werke zusammengestellt, die in einer analogen Schau umständlich oder unmöglich zusammengeführt werden könnten. Die überzeitlichen Vergleiche mit Piero und seine Zeitgenossenschaft mit späteren Epochen sind ein „imaginäres Piero-Museum“, das zeigt, wie essentiell der aktive Austausch von historischem und gegenwärtigem Wissen ist, das als lebendiges Netzwerk aufgefasst werden muss. Die globalen Herausforderungen verlangen nicht nur nach einem strukturellen Denken, sondern auch nach einem relativistischen, in Bezug auf den rasanten Wissenstransfer. Damit stellt sich auch die Frage nach der Dauer der generierten Fakten, die von den sogenannten „Fake News“ zu unterscheiden sind.



ABB. 1
Santi di Tito, *Piero della Francesca*, 16. Jh., Öl auf Leinwand, Museo Civico, Sansepolcro.



ABB. 2
Angiolo Tricca, *Piero della Francesca lehrt Luca Pacioli die Regeln der Geometrie*, um 1876, Öl auf Leinwand, Museo Civico, Sansepolcro.



ABB. 3
 Franz Pforr, *Raffael, Fra Angelico und Michelangelo auf einer Wolke über Rom*, 1810, Bleistift auf Papier, Städelches Kunstinstitut, Kupferstichkabinett, Frankfurt am Main.



ABB. 4
 Franz Pforr, Friedrich Overbeck, *Der junge Raffael und seine Aeltern*, (Stifterehepaar Buffi aus dem Altarbild des Giovanni Santi), Kupferstich, 1810/1811.



ABB. 5
John Flaxman, *Odysseus und Polyphem*, Umrissstich
zu Homers *Ilyas*, um 1793.

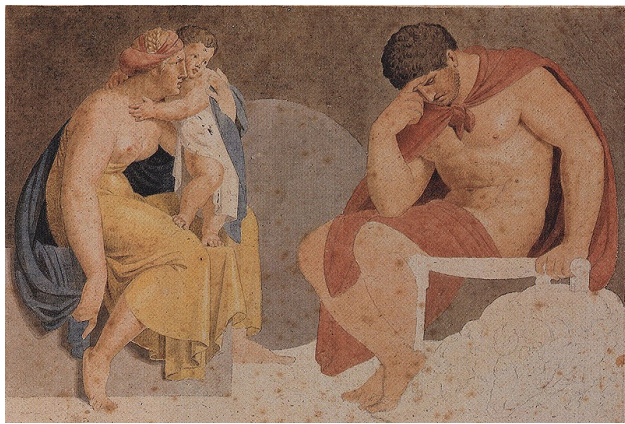


ABB. 6
Asmus Jakob Carstens, *Der schwermütige Ajax mit
Tekmessa und Eurysakes*, Aquarell und Bleistift,
1789-1793, Weimar.



ABB. 7
Piero della Francesca, *Herkules*, Fresko, um 1465,
Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.



ABB. 8
Piero della Francesca, *Konstantins Traum*, nach 1452, Fresko, San Francesco, Arezzo.

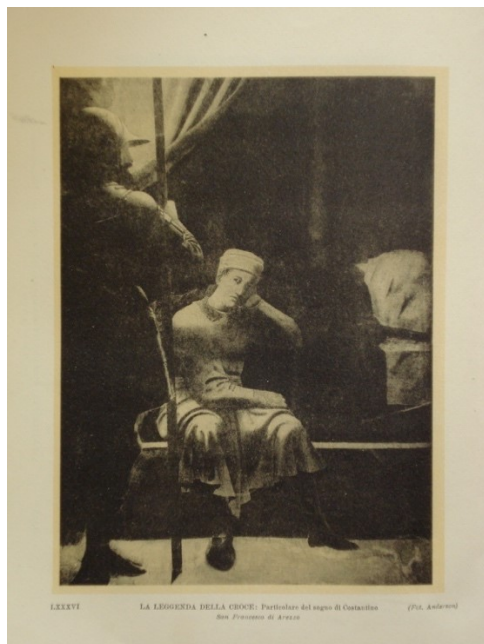


ABB. 9
 Roberto Longhi, *Piero della Francesca, Abb. LXXXVI.*



ABB. 10
 Kopie nach Piero della Francescas *Konstantins Traum*, Rötrel auf Papier.

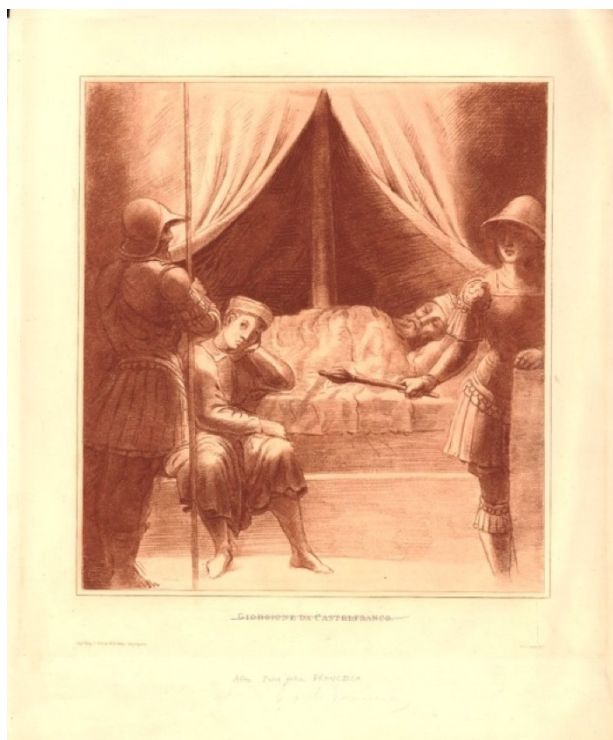


ABB. 11
 Frederick Christian Lewis, Kopie nach Piero della Francescas *Konstantins Traum*, Radierung, 1818.

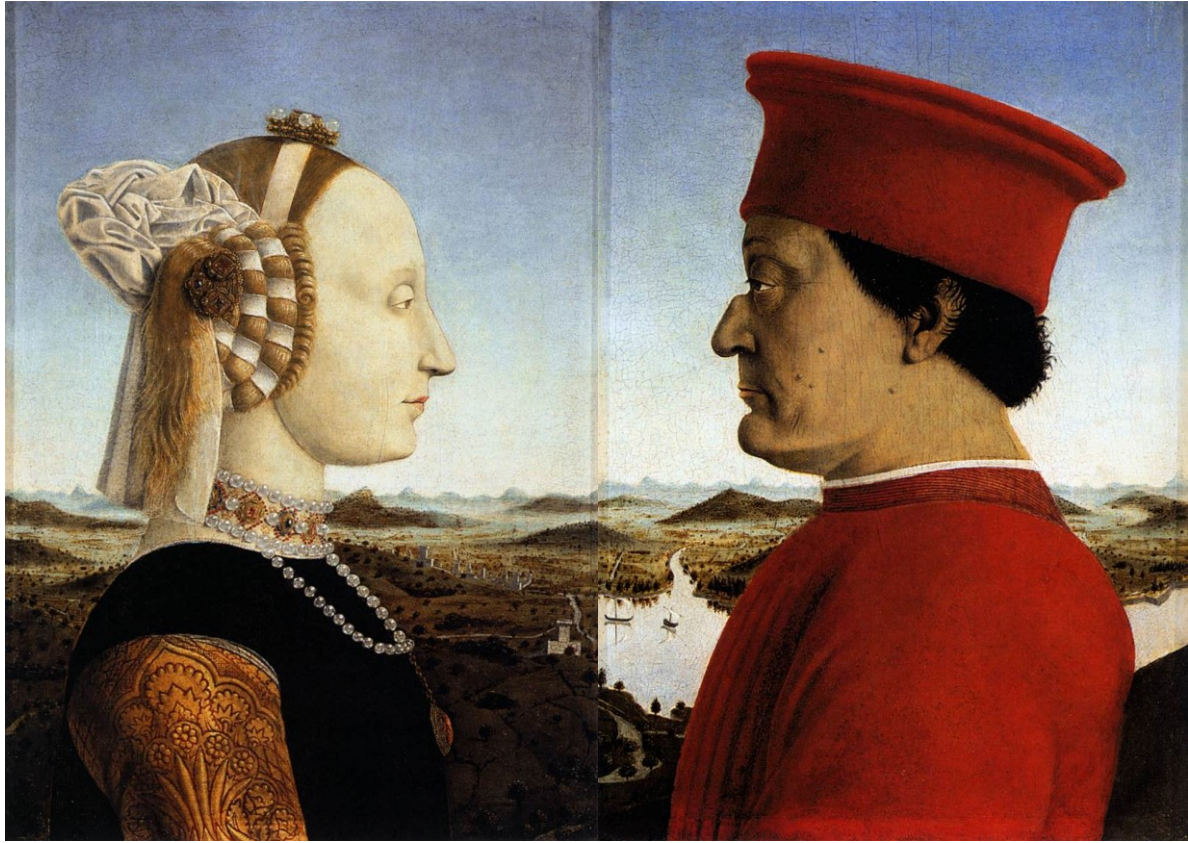


ABB. 12
Piero della Francesca, *Montefeltro-Diptychon*, um 1474, Galeria degli Uffizi, Florenz.



ABB. 13
Giovanni Rosini, *Storia della pittura italiana*, Pisa 1839.

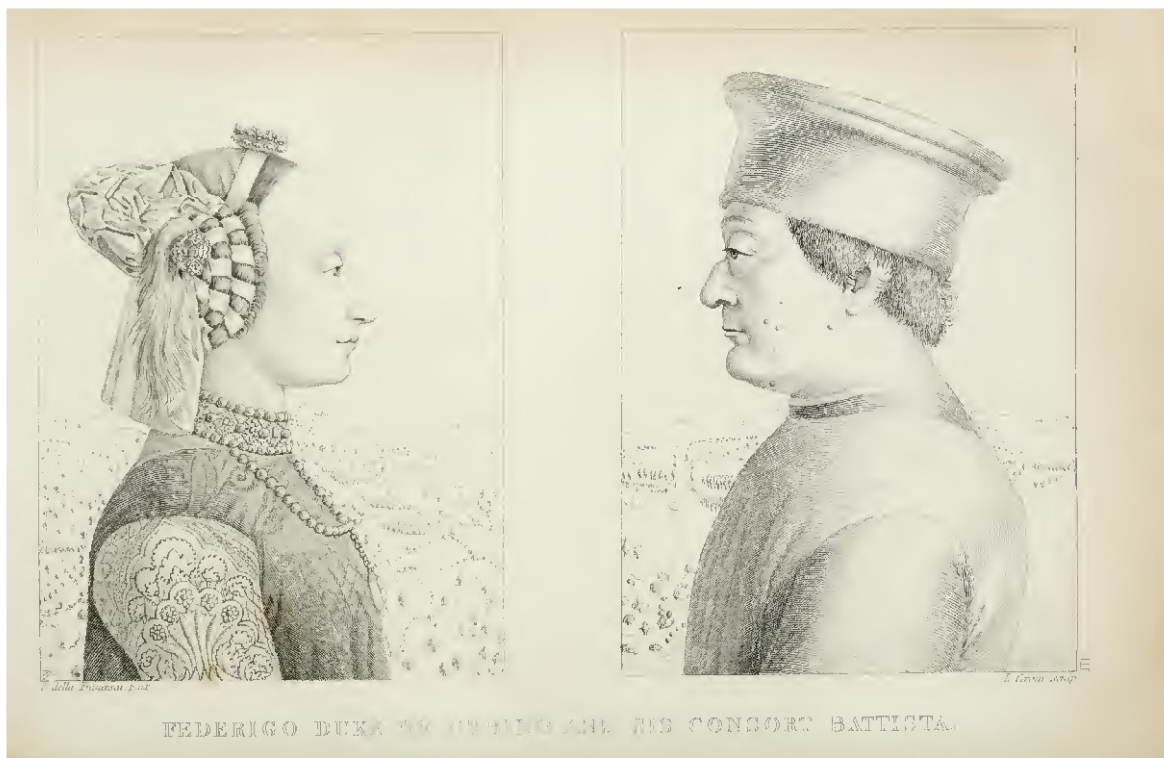


ABB. 14
James Dennistoun, *Memoirs of the Dukes of Urbino*, London 1851.



ABB. 15

Piero della Francesca, *Madonna della Misericordia*, Öl und Tempera auf Holz, 1445, Museo Civico, Sansepolcro.



ABB. 16
Giovanni Rosini, *Storia della pittura italiana*, Pisa 1839.



ABB. 17
Anna Jameson, *Legends of the Madonna*, London 1852.



ABB. 18
Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles*, Paris 1848-1876



ABB. 19
 Piero della Francesca, *Der Sieg Konstantins über Maxentius*, um 1452, Fresko, San Francesco, Arezzo.



ABB. 20
 Piero della Francesca, *Schlacht zwischen Heraclius und Chosrau*, um 1452, Fresko, San Francesco Arezzo.



ABB. 21

Johann Anton Ramboux, *Der Sieg Konstantins über Maxentius* (nach Piero della Francesca), Aquarell, 1840, Kunstmuseum Düsseldorf.



ABB. 22

Johann Anton Ramboux, *Schlacht zwischen Heraclius und Chosrau* (nach Piero della Francesca), Aquarell, 1840, Kunstmuseum Düsseldorf.

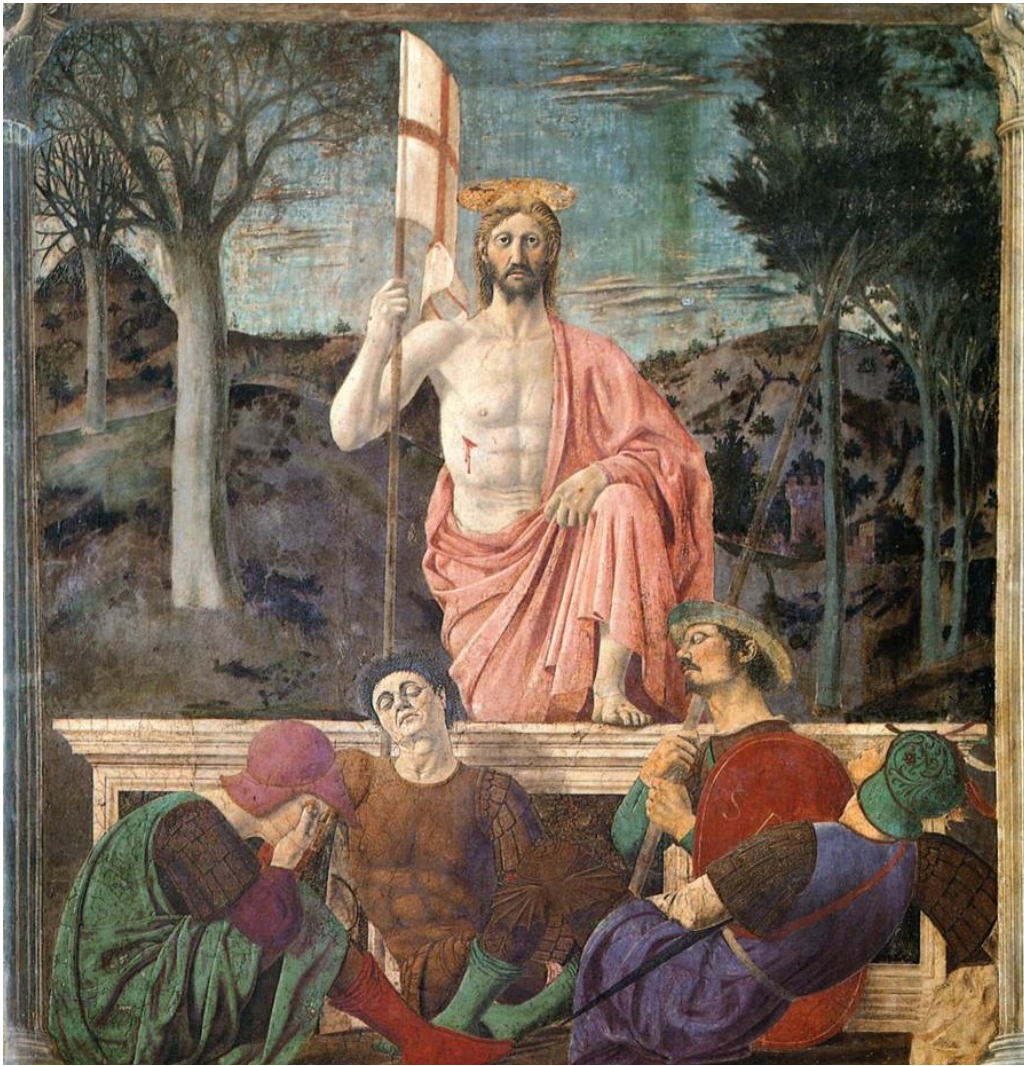


Abb. 23
Piero della Francesca, *Auferstehung Christi*, um 1450, Fresko, Museo Civico, Sansepolcro.



ABB. 24
Arundel Society, Piero della Francesca, *Auferstehung Christi*, 1879, Chromolithografie, Victoria & Albert Museum, London.



ABB. 25
Austen Henry Layard, *Auferstehung Christi* (nach Piero della Francesca), 1855, Victoria and Albert Museum, London.



ABB. 26
Balthus, *Auferstehung Christi* (nach Piero della Francesca), 1926, Öl auf Holz, Privatsammlung.



ABB. 27

Piero della Francesca, *Legende des wahren Kreuzes, Auffindung und Prüfung des wahren Kreuzes*, 1452-1466, Fresko, San Francesco, Arezzo.



ABB. 28
Charles Loyeux, *Auffindung und Prüfung des wahren Kreuzes* (nach Piero della Francesca), Öl auf Leinwand, 1873, Academie des Beaux-Arts, Paris.



ABB. 29
Charles Loyeux, *Schlacht zwischen Heraclius und Chosrau* (nach Piero della Francesca), Öl auf Leinwand, 1873, Academie des Beaux-Arts, Paris.



ABB. 30
Piero del Pollaiuolo, *Bildnis einer Dame*, um 1465, Tempera und Öl auf Holz,
Gemäldegalerie, Berlin.

ABB. 31
Piero del Pollaiuolo, *Bildnis einer Dame*, um 1470,
Tempera und Öl auf Holz, Museo Poldi Pezzoli,
Mailand.



ABB. 32
William Waters, *Portrait of a Lady – by Piero della Francesca*, Frontispiz 1901.



ABB. 33
Klassischer Bilderschatz, *Piero della Francesca – Bildnis einer Frau*, 1894.

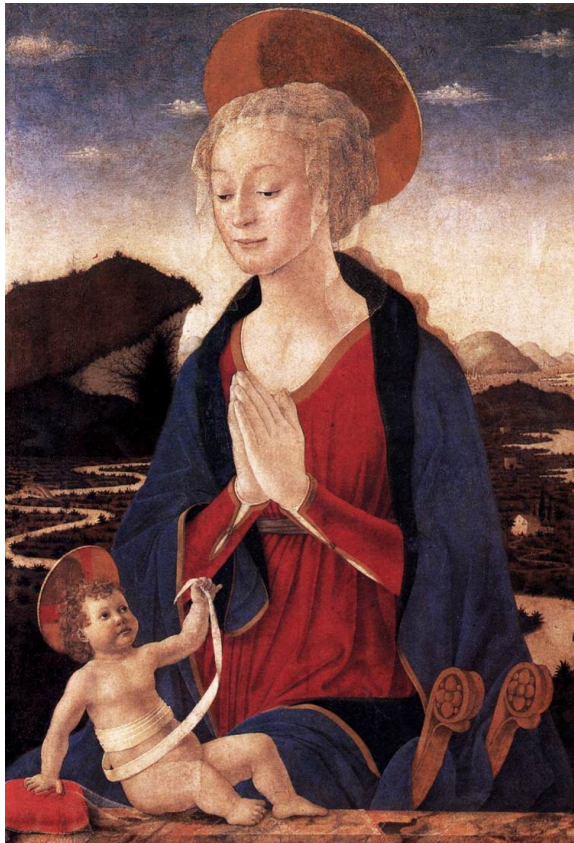


ABB. 34
Alessio Baldovinetti, *Madonna mit Kind*, um 1464,
Musée du Louvre, Paris.



ABB. 35
Klassischer Bilderschatz, *Madonna mit dem
Jesuskind*, 1893.

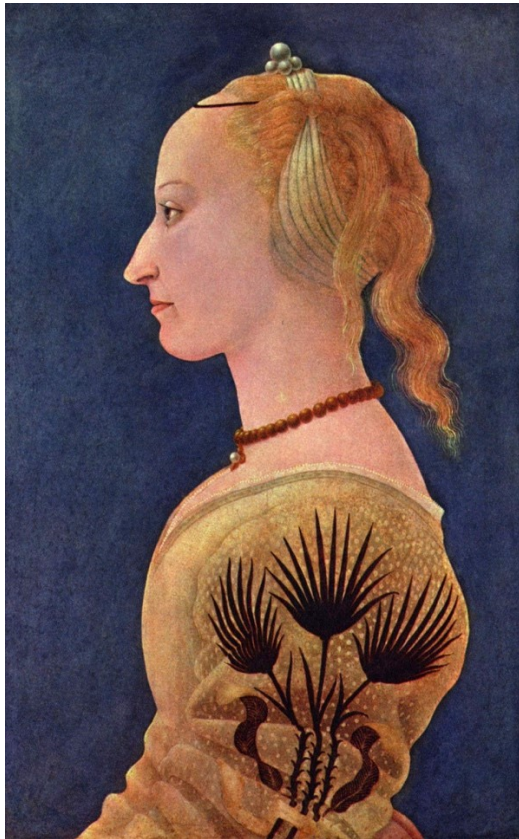


ABB. 36
Alessio Baldovinetti, *Dame in Gelb*, um 1465, Tempera und Öl auf Holz, National Gallery, London.

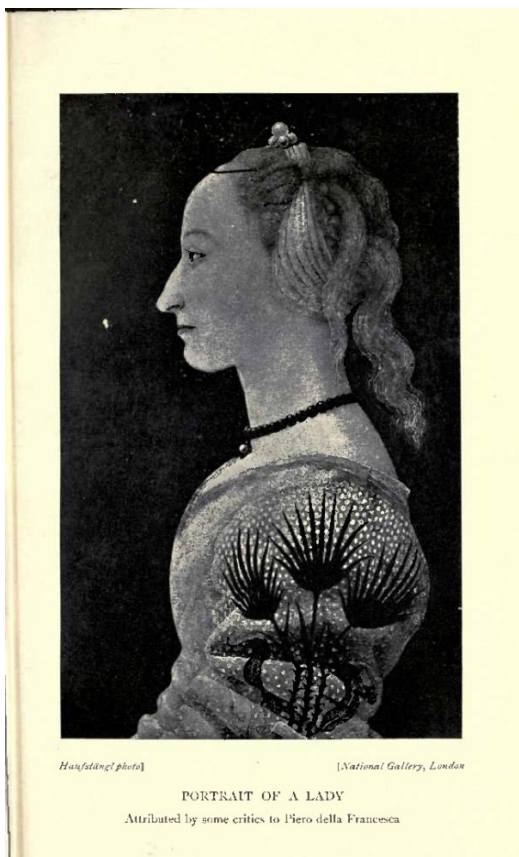


ABB. 37
William Waters, *Portrait of a Lady* – attributed by some critics to Piero della Francesca, 1901.

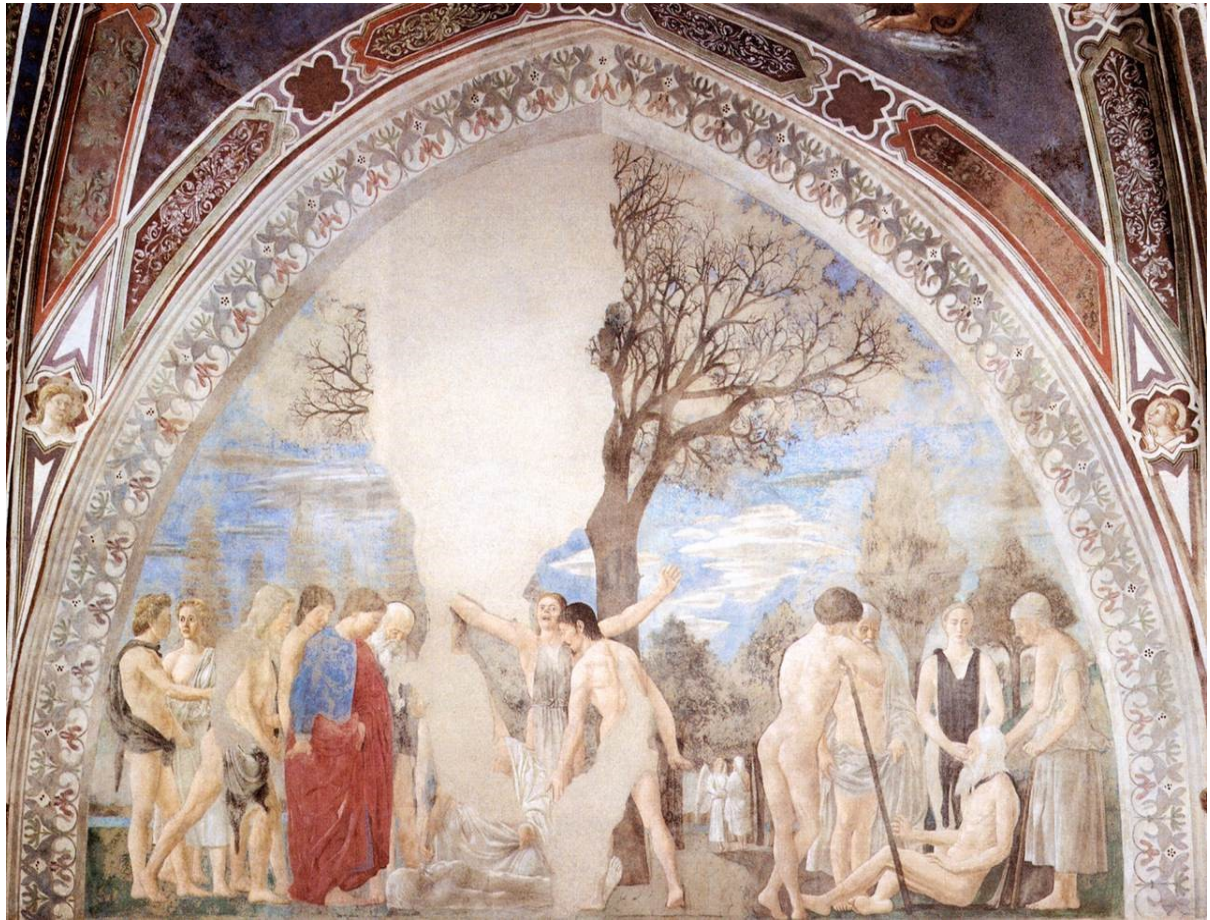


Abb. 38

Piero della Francesca, *Adams Tod*, Fresko, nach 1452, San Francesco, Arezzo.



ABB. 39
Wilhelm Schadow, *Josef im Gefängnis*,
Fresko mit Tempera, 1816-17, Staatliche
Museen zu Berlin, Nationalgalerie.



ABB. 40
Wilhelm Schadow, *Jakobs Klage*, Fresko
und Tempera, 1816-17, Staatliche
Museen zu Berlin, Nationalgalerie.

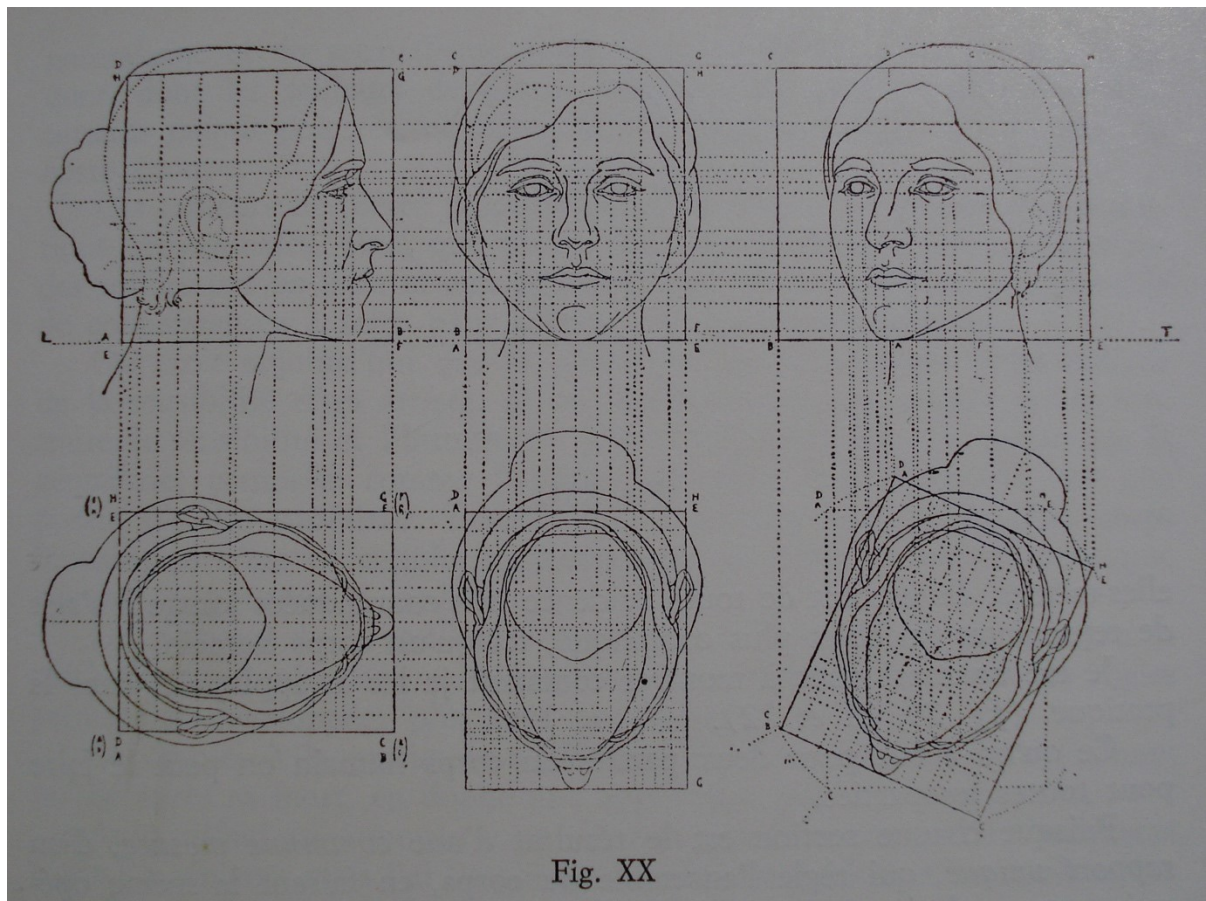


Fig. XX

ABB. 41
Gino Severini, *Ortogonale Projektion eines Kopfes*, 1921.

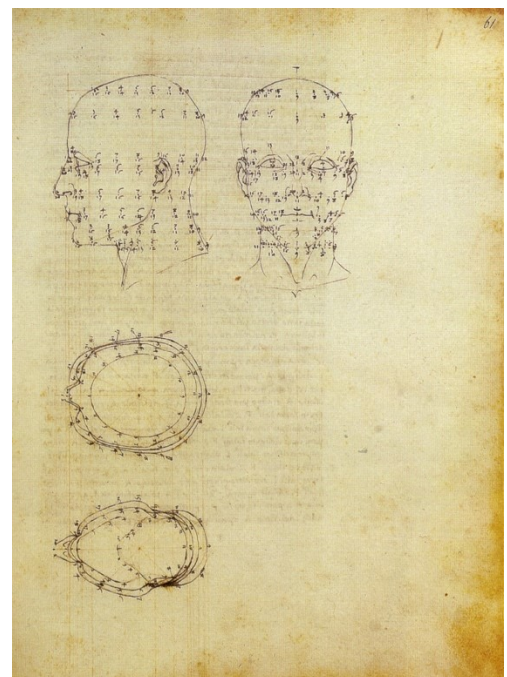


ABB. 42
Piero della Francesca, *Kopfstudie*, um 1474.



ABB. 43
Gino Severini, *Maternità*, 1916, Öl auf Leinwand,
Museo dell'Accademia Etrusca, Cortona.



ABB. 44
Gino Severini, *Jeanne*, 1916, Öl auf Leinwand,
Sammlung Jeanne Fort Severini, Rom.



ABB. 45
Georg Schrimpf, *Mutter und Kind*, 1923, Öl auf
Leinwand, Privatsammlung.



ABB. 46
Felice Casorati, *Silvana Cenni*, 1922 Tempera auf Leinwand,
Privatsammlung.



ABB. 47
Giorgio de Chirico, *Das Rätsel eines Herbstnachmittags*, 1909, Öl auf Leinwand.



ABB. 48
Giorgio de Chirico, *Das Rätsel des Tages*, 1914, Öl auf Leinwand, Museum of Modern, Art, New York.



ABB. 49
Giorgio de Chirico, *Abfahrt der Argonauten*, 1920, Tempera auf Leinwand, Privatsammlung.



ABB. 50
Carlo Carrà, *Sohn des Konstrukteurs*, 1917-1921, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.



ABB. 51
Carlo Carrà, *Pinie am Meer*, 1921, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.



ABB. 52
Carlo Carrà, *Die Töchter des Loth*, 1919, Öl auf Leinwand, Museum Ludwig, Köln.



ABB. 53
Carlo Carrà, *Geliebte des Ingenieurs*, 1921, Öl auf Leinwand, Peggy Guggenheim Collection, Venedig.



ABB. 54

Piero della Francesca, *Legende des wahren Kreuzes*, *Detail*, um 1452-1466, Fresko, San Francesco, Arezzo.



ABB. 55

Paul Cézanne, *Gardanne*, um 1885, Öl auf Leinwand, Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania.



ABB. 56

Alexander Kanoldt, *Olevano II*, 1925, Öl auf Leinwand, Museum Folkwang, Essen.

ABB. 57
Alexander Kanoldt, *Kaktus-Stilleben*, 1923, Öl auf
Leinwand, Lenbachhaus, München.



ABB. 58
Niklaus Stoecklin, *Die drei Körper*, 1927/32, Öl auf Holz, Kunstmuseum Winterthur.

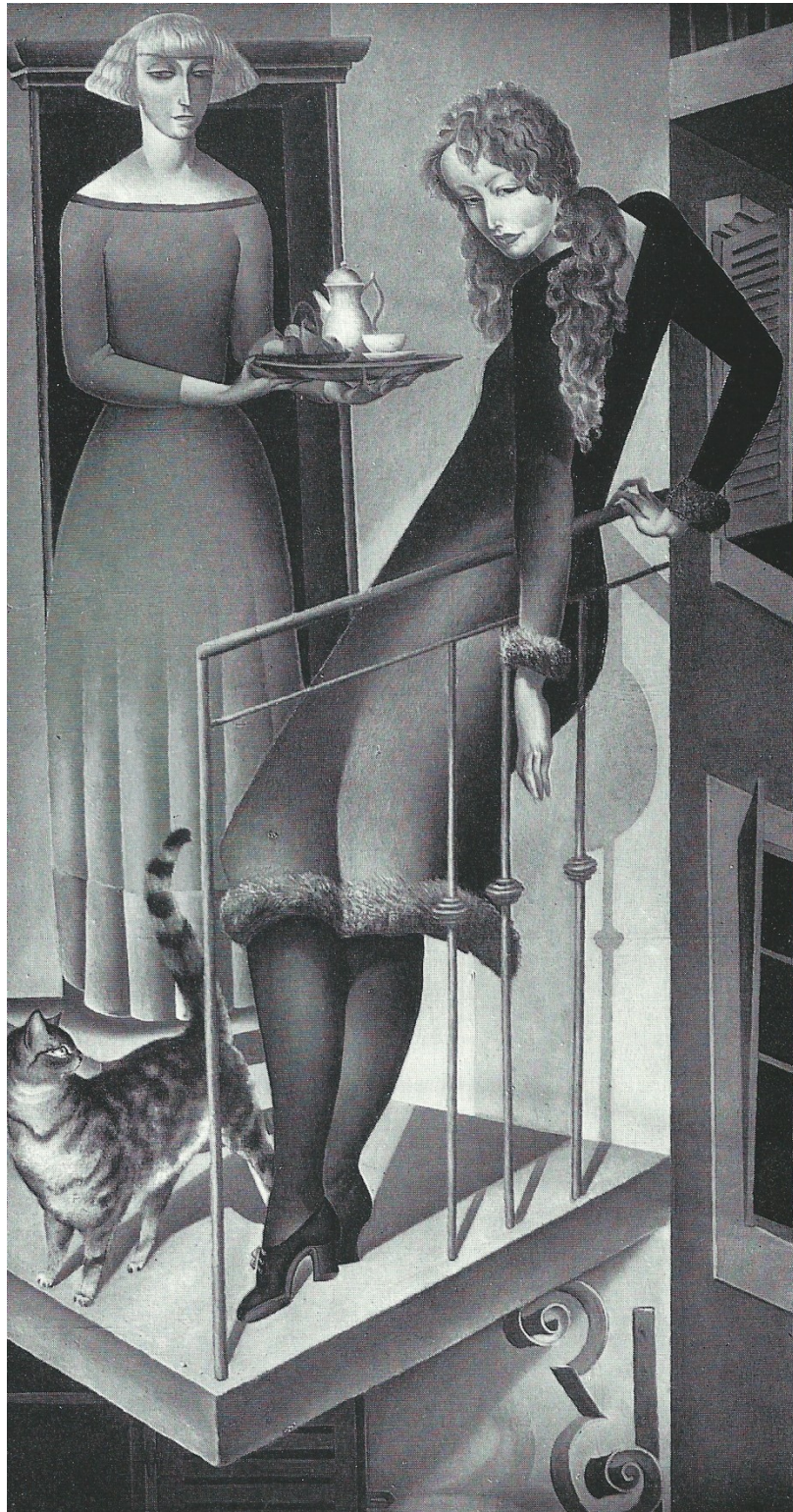


Abb. 59

Kay H. Nebel, *Mädchen auf dem Balkon*, 1923, Öl auf Leinwand, zerstört.



Abb. 60
Piero della Francesca, *Geißelung Christi*, um 1470, Öl und Tempera auf Holz, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

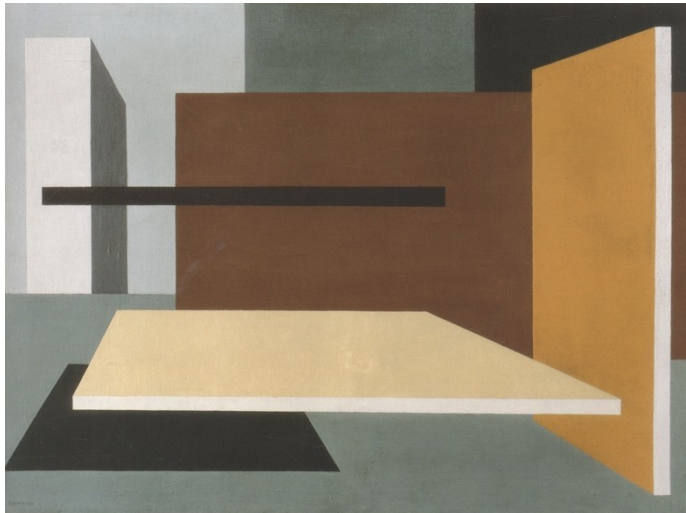


ABB. 61
Sandor Bortnyik, *Geometrische Formen im Raum*, 1924, Öl auf Leinwand, Privatbesitz.

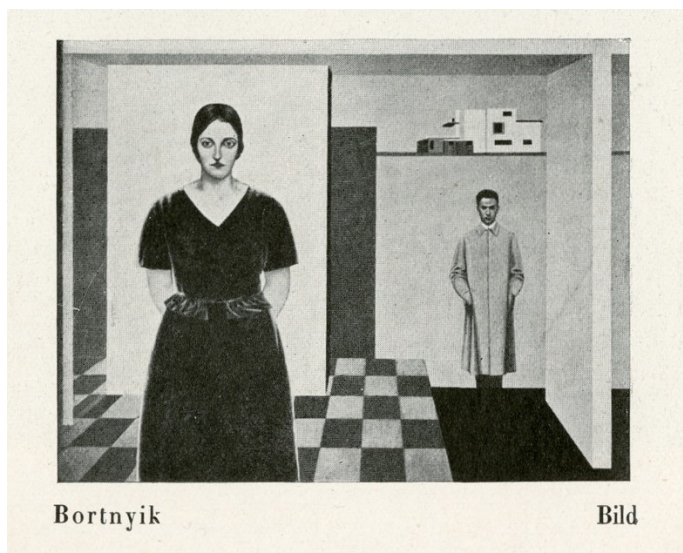


ABB. 62
Sandor Bortnyik, o. A., in: Roh 1925.



ABB. 63
Niklaus Stoecklin, *Matrosenstraße, Porquerolles*, 1923, Öl auf Leinwand, Basler Lebens-Versicherungsgesellschaft, Basel.



ABB. 64
Anton Räderscheidt, *Haus Nr. 9*, 1921, Öl auf
Leinwand, Privatbesitz.



ABB. 65
Anton Räderscheidt, *Rasenbank*, 1921, Öl auf
Holz, Privatbesitz.



ABB. 66
Carlo Carrà, *Die metaphysische Muse*, 1917, Öl auf Leinwand, Brera, Mailand.



ABB. 67
Anton Räderscheidt, *Tennispielerin*, 1926, Öl auf Leinwand, Bayerische Staatsgemäldegalerie, München.

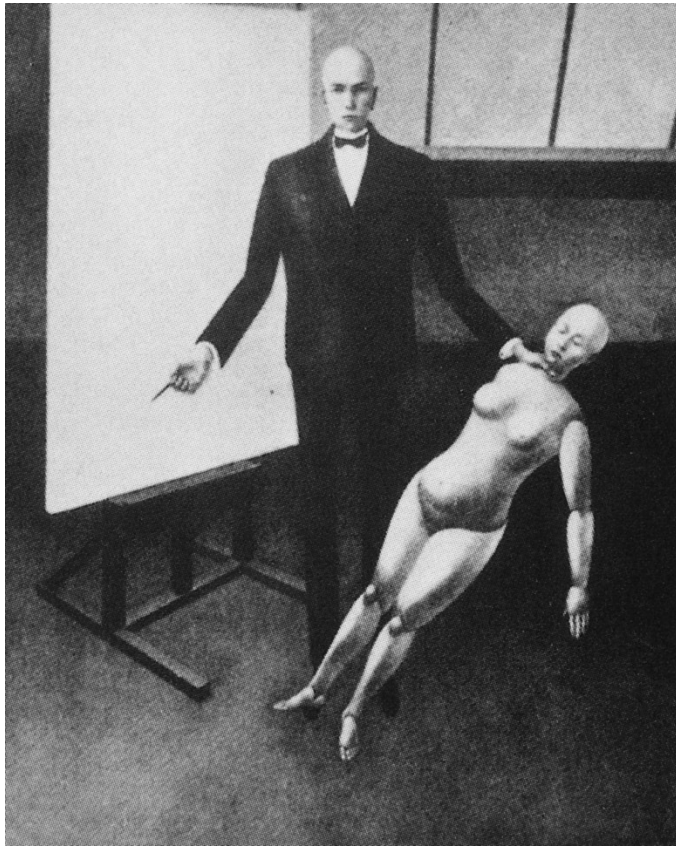


ABB. 68
Anton Räderscheidt, *Maler mit Modellpuppe*, 1928, Öl auf Leinwand, verschollen.

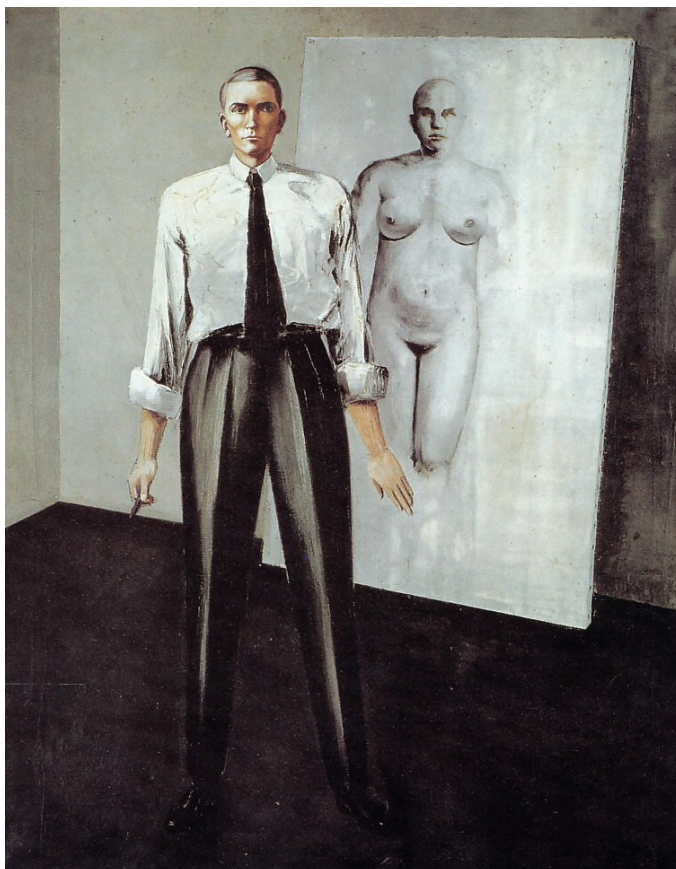


ABB. 69
Anton Räderscheidt, *Selbstbildnis*, 1928, Öl auf Leinwand, Privatbesitz.



Abb. 70

August Sander, *Der Maler Anton Räderscheidt und seine Frau*, 1926-1927, Fotografie.

ABB. 71
Roberto Longhi, *Piero della Francesca*, Abb. LIX.



ABB. 72
Grethe Jürgens, *Frisierpuppen*, 1927, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.

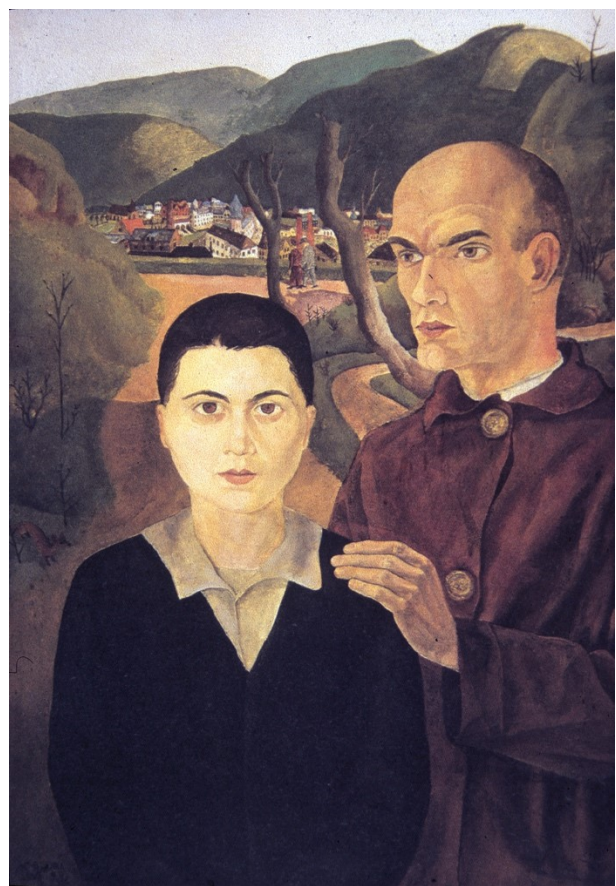


ABB. 73
Wilhelm Schnarrenberger, *Selbstbildnis mit Elfriede*, Öl auf Leinwand, 1922, Museum für Neue Kunst, Freiburg.



ABB. 77
Ubaldo Oppi, *Die drei Chirurgen*, 1926, Öl
auf Leinwand, Pinacoteca Civica, Vicenza.



ABB. 78
Roberto Longhi, *Piero della Francesca*, Abb.
XXXII.



ABB. 74
Wilhelm Schnarrenberger, *Die Freunde*, 1924,
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.



ABB. 75
Wilhelm Schnarrenberger, *Großes Familienbild*,
1925, Öl auf Leinwand, Staatsgalerie, Stuttgart.



ABB. 76
Wilhelm Schadow, *Freundschaftsbild*, 1815, Öl auf Leinwand, Nationalgalerie, Berlin.



ABB. 79
Fritz Lang, *Metropolis*, *Maria*, 1925-1926, Filmstill.

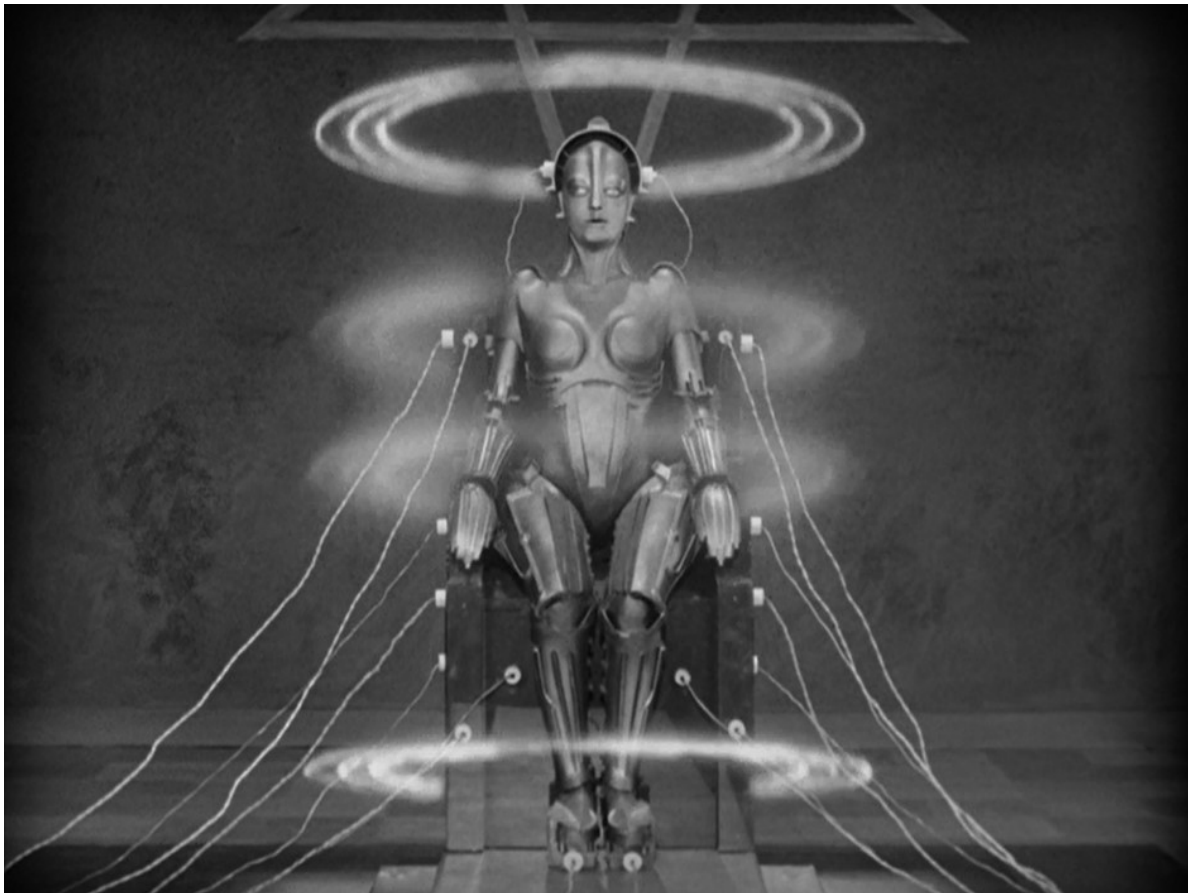


ABB. 80
Fritz Lang, *Metropolis*, *Maschinenmensch*, 1925-1926, Filmstill.



ABB. 81
Maurice Denis, *Madame de Ernest Chausson en duchesse d'Urbain*, 1897, Privatbesitz.



ABB. 82
Maurice Denis, *Hommage à Cézanne*, 1900, Öl auf Leinwand, Musée d'Orsay, Paris.



ABB. 83

Piero della Francesca, *Legende des wahren Kreuzes, Anbetung des heiligen Holzes, Begegnung Salomons mit der Königin von Saba*, 1452-1466, Fresko, San Francesco, Arezzo.



ABB. 84
 Georges Seurat, *Badende von Asnières*, 1884, Öl auf Leinwand, National Gallery London.



ABB. 85
 Paul Cézanne, *Sicht auf Gardanne*, 1886, Öl auf Leinwand, Metropolitan Museum of Art, New York.



ABB. 86
Duncan Grant, *Die Zitronensammler*, 1910, Öl auf Karton, Tate Gallery, London.



ABB. 87
Duncan Grant, *Salomon und Saba*, 1912, Öl auf Sperrholz, Tate Gallery, London.

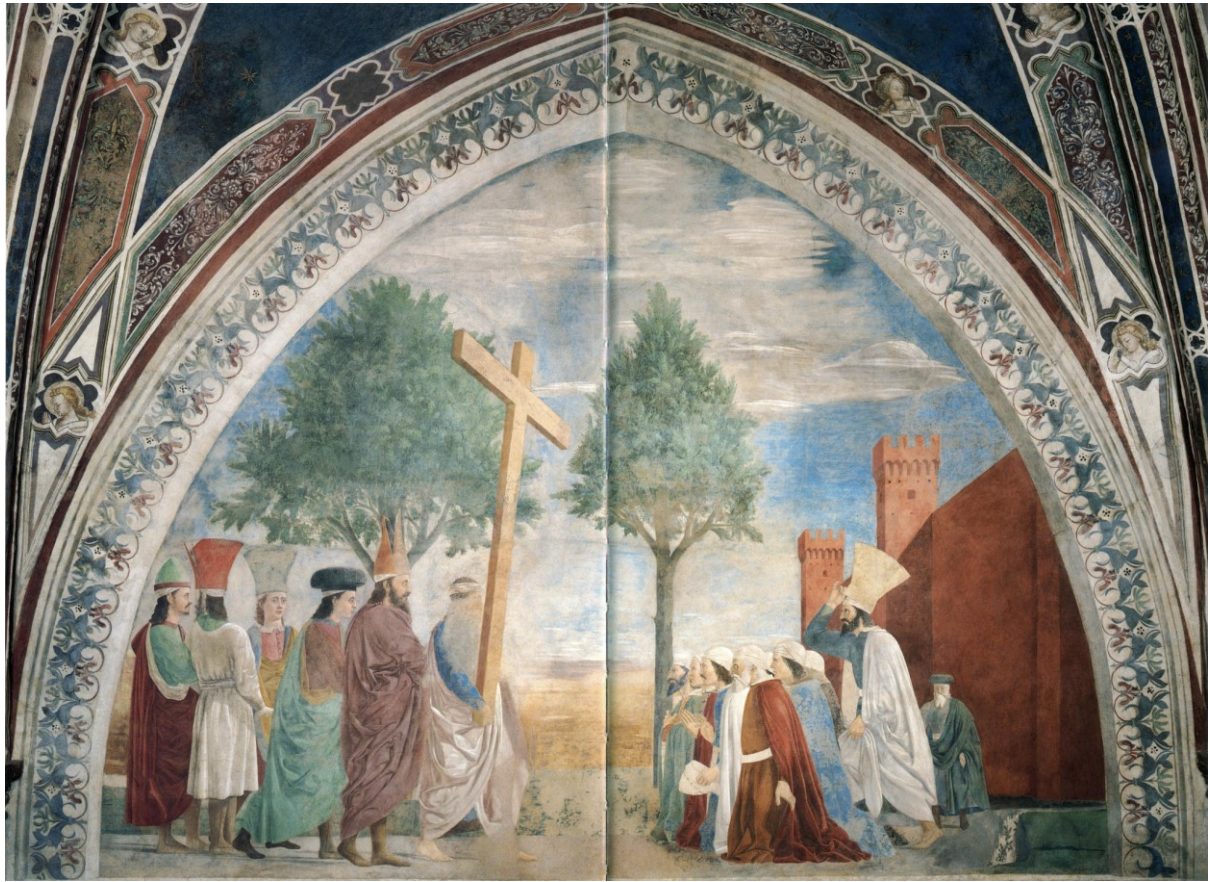


ABB. 88

Piero della Francesca, *Legende des wahren Kreuzes, Rückführung des Kreuzes nach Jerusalem*, 1452-1466, Fresko, San Francesco, Arezzo.



ABB. 89
Piero della Francesca, *Prophet Jeremiah*, um
1452, Fresko, San Francesco, Arezzo.



ABB. 90
Michelangelo Buonarroti, *Prophet Jeremiah*,
Sixtinische Kapelle, Rom.



ABB. 91
Piero della Francesca, *Madonna di Senigallia*, um 1480, Öl auf Holz, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.



ABB. 92
Jan Vermeer van Delft, *Junge Frau mit Wasserkrug*, Öl auf Leinwand, um 1662, Metropolitan Museum, New York.

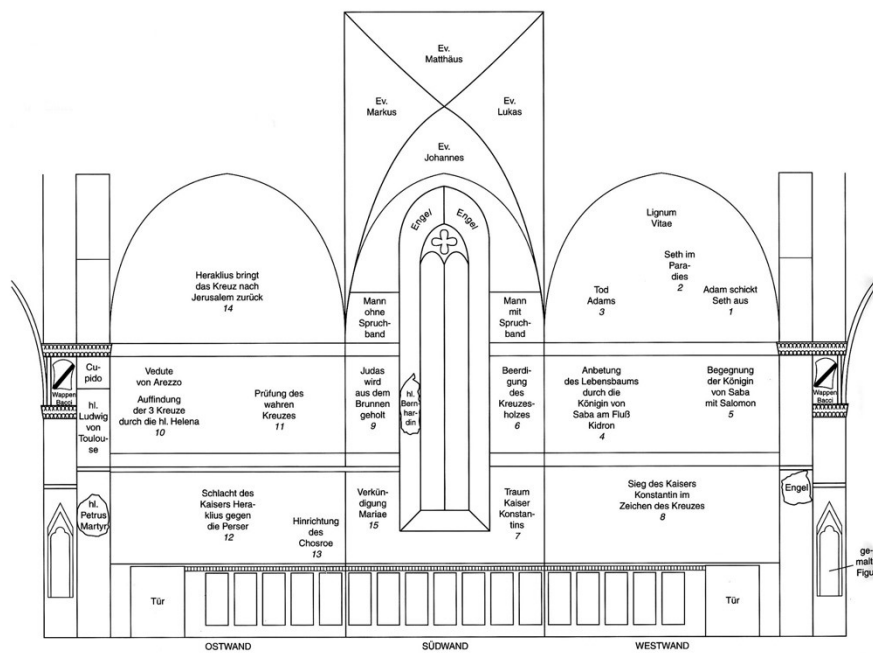


ABB. 93
Ansicht der Abfolge und schematische Darstellung des Zyklus.



ABB. 94
Simon Wachsmuth, *Fehlstellen I*, 2008.

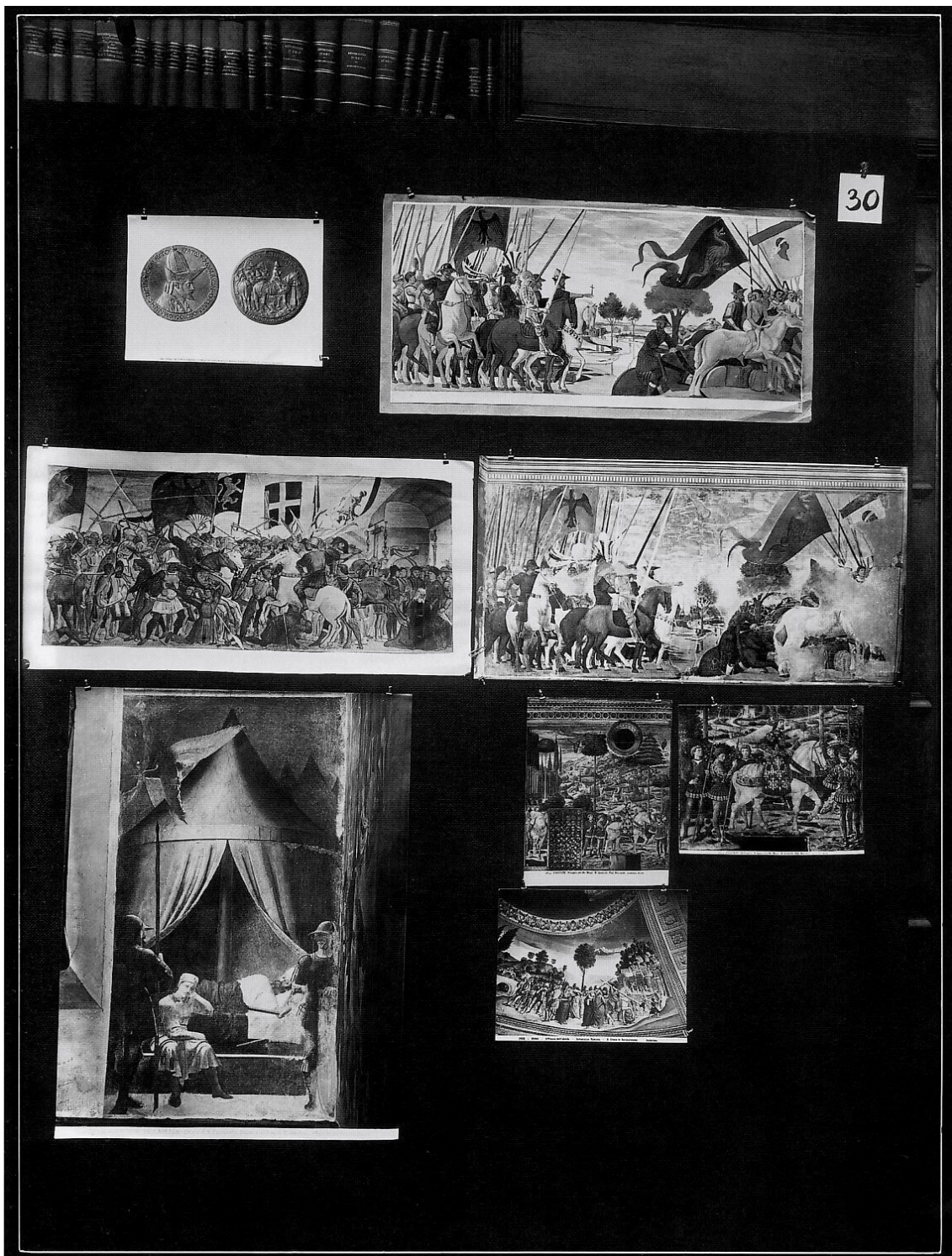


ABB. 95
Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, Tafel 30.



ABB. 96
Michael Craig-Martin, *Deconstructing Piero*, time-based Art, 2005.



Abb. 97
Maurice Jarnoux, *André Malraux*, Fotografie.

ABBILDUNGSNACHWEIS

1. Santi di Tito, *Piero della Francesca*. <http://www.museocivicosansepulcro.it/it/opere/santi-di-tito/ritratto-di-piero-della-francesca>, abgerufen am 5.5.2020.
2. Angiolo Tricca, *Piero della Francesca lehrt Luca Pacioli die Regeln der Geometrie*. In: Kat. Ausst. New York 2013, S. 49.
3. Franz Pforr, *Raffaël, Fra Angelico und Michelangelo auf einer Wolke über Rom*. In: Kat. Ausst. Frankfurt 1977, E 40.
4. Franz Pforr, Friedrich Overbeck, *Der junge Raffaël und seine Aeltern*. In: Schröter 1990, S. 317, Abb. 15.
5. John Flaxman, *Odysseus und Polyphem*. In: Kat. Ausst. Hamburg 1979, S. 34.
6. Asmus Jakob Carstens, *Der schwermütige Ajax mit Tekmessa und Eurysakes*. In: Kat. Ausst. Frankfurt 1994, S. 345.
7. Piero della Francesca, *Herkules*. Gardner Museum, Boston.
<https://www.gardnarmuseum.org/experience/collection/11720> , abgerufen am 5.5.2020.
8. Piero della Francesca, *Konstantins Traum*. In: Aronberg Lavin 2002, S. 146.
9. Roberto Longhi, *Piero della Francesca*, Rom 1927, Abb. LXXXVI.
10. Kopie nach Piero della Francescas *Konstantins Traum*.
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=717441&partId=1&searchText=ottley+giorgione&page=1, abgerufen am 5.5.2020.
11. Frederick Christian Lewis, *Radierung nach einer Rötel-Zeichnung*
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3178797&partId=1&searchText=ottley+giorgione&page=1, abgerufen am 5.5.2020.
12. Piero della Francesca, *Montefeltro-Diptychon*. Kat. Ausst. Arezzo 2007, S. 178-179.
13. Giovanni Rosini, *Storia della pittura italiana*, Pisa 1839, Supplemento VII, 53.
14. James Dennistoun, *Memoirs of the Dukes of Urbino*, London 1851, Bd. 1, S. 207.
15. Piero della Francesca, *Madonna della Misericordia*. In: Aronberg Lavin 2002, S. 12, Abb. 3.
16. Giovanni Rosini, *Storia della pittura italiana*, 1839, XXXIX.
17. Anna Jameson, *Legends of the Madonna*, 1852, S. 32-33.
18. Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles*, Paris 1848-1876.
19. Piero della Francesca, *Der Sieg Konstantins über Maxentius*. In: Roettgen 1996, Abb. 138.
20. Piero della Francesca *Schlacht zwischen Heraclius und Chosrau*. In: Roettgen 1996, Abb. 139.
21. Johann Anton Ramboux, *Der Sieg Konstantins über Maxentius*. In: Roettgen 1996, Abb. 60.
22. Johann Anton Ramboux, *Schlacht zwischen Heraclius und Chosrau*. In: Roettgen 1996, Abb. 61.
23. Piero della Francesca, *Auferstehung Christi*. In: Maetzke 1998, S. 247.
24. Arundel Society, Piero della Francesca, *Auferstehung Christi*.
<http://collections.vam.ac.uk/item/O1025922/the-resurrection-of-chris-print-arundel-society>, abgerufen am 5.5.2020.
25. Austen Henry Layard, *Auferstehung Christi*. In: Brilli 1996.
26. Balthus, *Auferstehung Christi*. In: Kat. Ausst. Vevey 2002, S. 23.
27. Piero della Francesca, *Auffindung und Prüfung des wahren Kreuzes*. In: Roettgen 1996, Abb. 139.
28. Charles Loyeux, *Auffindung und Prüfung des wahren Kreuzes*. In: Kat. Ausst. Forlì 2016, S. 191
29. Charles Loyeux, *Schlacht Chosrau gegen Heraclius*. In: Kat. Ausst. Forlì 2016, S. 191.
30. Piero del Pollaiuolo, *Bildnis einer Dame*. In: Poletti 2001, S. 207.
31. Piero del Pollaiuolo, *Bildnis einer Dame*. In: Poletti 2001, S. 206.
32. William Waters, *Piero della Francesca*, London 1901, Frontispiz.
33. Franz von Reber, *Klassischer Bilderschatz*, Bd. 6, 1894, S. 805.
34. Alessio Baldovinetti, *Madonna mit Kind*. In: Lawrence Gowing, *Die Gemäldesammlung des Louvre*, Köln 2001, S. 102.
35. Franz von Reber, *Klassischer Bilderschatz*, Bd. 5, 1893, S. 674.
36. Alessio Baldovinetti, *Dame in Gelb*, In: Wilson, 1978, S. 17.
37. William Waters, *Piero della Francesca*, London 1901.
38. Piero della Francesca, *Adams Tod*. In: Aronberg Lavin 2002, Abb. 83.
39. Wilhelm Schadow, *Josef im Gefängnis*. In: Kat. Ausst. Frankfurt 1977.
40. Wilhelm Schadow, *Jakobs Klage*. In: Kat. Ausst. Frankfurt 1977.
41. Gino Severini, *Ortogonale Projektion eines Kopfes*. In: Severini 1921, S. 87.
42. Piero della Francesca, *Kopfstudie*. In: Della Francesca 1984, Abb. XXXVII.

43. Gino Severini, *Maternità*. In: Kat. Ausst. Sansepolcro 1991, S. 85.
44. Gino Severini, *Jeanne*. In: Kat. Ausst. London 1990, S. 234.
45. Georg Schrimpf, *Mutter und Kind*. In: Kat. Ausst. Mannheim 1994, S. 172.
46. Felice Casorati, *Silvana Cenni*. In: Kat. Ausst. Forlì 2016, S. 221.
47. Giorgio de Chirico, *Das Rätsel eines Herbstnachmittags*. In: Schmied 2001, S. 67.
48. Giorgio de Chirico, *Das Rätsel des Tages*. In: Kat. Ausst. München 1982, S. 151, Abb. 17.
49. Giorgio de Chirico, *Die Abfahrt der Argonauten*. In: Kat. Ausst. Sansepolcro 1991, S. 81.
50. Carlo Carrà, *Sohn des Konstrukteurs*. In: Kat. Ausst. Mailand 1987, S. 91.
51. Carlo Carrà, *Pinie am Meer*. In: Kat. Ausst. Mailand 1987, S. 93.
52. Carlo Carrà, *Die Töchter des Loth*. In: Kat. Ausst. Paris 2006, S. 357.
53. Carlo Carrà, *Geliebte des Ingenieurs*. In: Brilli 1993, Abb. 14.
54. Piero della Francesca, *Legende des wahren Kreuzes*. Detail aus Abb. 27.
55. Paul Cézanne, *Gardanne*. In: Wattenmaker 1993, S. 111.
56. Alexander Kanoldt, *Olevano II*. In: Michalski 1992, S. 85.
57. Alexander Kanoldt, *Kaktus-Stilleben*. In: Eschenburg 2009, S. 199.
58. Niklaus Stoecklin, *Die drei Körper*. In: Kat. Ausst. Winterthur 1997, S. 113.
59. Kay H. Nebel, *Mädchen auf dem Balkon*. In: Arndt 1975, Abb. 44.
60. Piero della Francesca, *Geißelung Christi*. In: del Buono 2005, S. 129.
61. Sandor Bortnyik, *Geometrische Formen im Raum*. In: Kieselbach 2008, S. 75.
62. Sandor Bortnyik, o. A., in: Roh 1925.
63. Niklaus Stoecklin, *Matrosenstraße, Porquerolles*. In: Kat. Ausst. Winterthur 1997, S. 77.
64. Anton Räderscheidt, *Haus Nr. 9*. In: Kat. Ausst. Mannheim 1994.
65. Anton Räderscheidt, *Rasenbank*. In: Michalski 1992, S. 118.
66. Carlo Carrà, *Die metaphysische Muse*. In: Kat. Ausst. Stuttgart 2016, S. 128.
67. Anton Räderscheidt, *Tennispielerin*. In: Michalski 1992, S. 119.
68. Anton Räderscheidt, *Maler mit Modellpuppe*. In: Schäfke 1993, S. 28.
69. Anton Räderscheidt, *Selbstbildnis*. In: Michalski 1992, S. 121.
70. August Sander, *Der Maler Anton Räderscheidt und seine Frau*. In: Sander 1980, S. 320.
71. Piero della Francesca, *Legende des wahren Kreuzes*, Detail. In: Longhi 1927.
72. Grethe Jürgens, *Frisierpuppen*. In: Kat. Ausst. Hannover 2001, S. 157, Abb. 6.
73. Wilhelm Schnarrenberger, *Selbstbildnis mit Elfriede*. In: Kat. Ausst. Karlsruhe 1993, Taf. 7.
74. Wilhelm Schnarrenberger, *Die Freunde*. In: Michalski 1992, S. 104.
75. Wilhelm Schnarrenberger, *Großes Familienbild*. In: Michalski 1992, S. 105.
76. Wilhelm Schadow, *Freundschaftsbild*. In: Baumgärtel 2011, S. 330.
77. Ubaldo Oppi, *Die drei Chirurgen*. In: Kat. Ausst., Paris 1981, S. 69.
78. Piero della Francesca, *Geißelung Christi*, Detail. In: Longhi 1927.
79. Fritz Lang, *Metropolis*. <http://www.imdb.com/title/tt0017136/mediaviewer/rm4122278400>, abgerufen am 5.5.2020.
80. Fritz Lang, *Metropolis*. <http://metropolisfilm.wikia.com/wiki/File:Maschinenmensch.png>, abgerufen am 5.5.20.
81. Maurice Denis, *Madame de Ernest Chausson en duchesse d'Urbain*. In: Kat. Ausst. Lyon 1994, S. 247.
82. Maurice Denis, *Hommage an Cézanne*. In: Kat. Ausst. Lyon 1994, S. 259.
83. Piero della Francesca, *Anbetung des heiligen Holzes, Begegnung Salomons mit der Königin von Saba*. In: Roettgen 1996, Abb. 139.
84. Georges Seurat, *Badende von Asnières*. In: Aronberg Lavin 2002, S. 323.
85. Paul Cézanne, *Sicht auf Gardanne*. In: Aronberg Lavin 2002, S. 322.
86. Duncan Grant, *Die Zitronensammler*. In: Kat. Ausst. Forlì 2016, S. 317.
87. Duncan Grant, *Salomon und Saba*. In: Kat. Ausst. London 1999, S. 82.
88. Piero della Francesca, *Rückführung des Kreuzes nach Jerusalem*. In: Maetzke/Bertelli 2001, S. 230 und 231.
89. Piero della Francesca, *Prophet Jeremia*. In: Aronberg Lavin 2002, S. 132.
90. Michelangelo Buonarroti, *Prophet Jeremia*. In: Zöllner 2007, S. 180.
91. Piero della Francesca, *Madonna di Senigallia*. In: Maetzke 1998, S. 279.
92. Jan Vermeer van Delft, *Junge Frau mit Wasserkrug*. In: Kat. Ausst. Rom 2012.
93. Ansicht der Abfolge und schematische Darstellung des Zyklus. In: Roettgen 1996.
94. Simon Wachsmuth, *Fehlstellen*, <https://kultur-online.net/inhalt/der-rekonstruktive-blick>, abgerufen am 5.5.2020.
95. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*. In: Warburg 2000, S. 51.

96. Michael Craig-Martin, *Deconstructing Piero*. <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/351.2005/>,
abgerufen am 5.5.2020.
97. Maurice Jarnoux, *André Malraux*. In: Grasskamp 2014, Frontispiz.

BIBLIOGRAFIE

Adriani 2006

Götz Adriani, Cézanne. Leben und Werk, München 2006.

Agosti 1991

Giacomo Agosti, „Kunsthistoriker“, „Kunstkenner“ und „Museumsleute“: die deutschen Kollegen von Adolfo Venturi im Übergang zwischen dem 19. und 20. Jahrhundert, in: Pfotenhauer 1991, S. 288–305.

Agosti 1991

Giacomo Agosti, Da Piero dei Franceschi a Piero della Francesca, in: Kat. Ausst. Sansepolcro 1991, S. 199–209.

Ahlers-Hestermann 1926

Friedrich Ahlers-Hestermann, Overbeck und sein Kreis. Ausstellung im Behn-Haus zu Lübeck, in: Kunst und Künstler, 24, 1926, S. 435–438.

Ahrens 1979a

Gerhard Ahrens, Bruchstücke der Tradition, in: Kat. Ausst. Hannover 1979, S. 35–56.

Ahrens 1979b

Gerhard Ahrens, Kritische Aktualisierung, in: Kat. Ausst. Hannover 1979, S. 57–97.

Ahrens 1979c

Gerhard Ahrens, Wahlverwandtschaften, in: Kat. Ausst. Hannover 1979, S. 115–142.

Albrecht 2008

Stephan Albrecht, Kunst – Geschichte – Wahrnehmung: Strukturen und Mechanismen von Wahrnehmungsstrategien, München 2008.

Allesch 1921

Gustav Johannes von Allesch, Wege zur Kunstbetrachtung, Dresden 1921.

Alpatov 1963

Michel Alpatov, Les Fresques de Piero della Francesca a Arezzo semantique et stylistique, in: Commentari 14 (1963), S. 17–38.

Alpers 1977

Svetlana Alpers, Is Art History? in: Daedalus, 106, 3, 1977, S. 1–13.

Anderson 1998

Jaynie Anderson, Giovanni Morelli for and against Piero della Francesca, in: Prete 1998, S. 85–88.

Antal 1925

Friedrich Antal, Studien zur Gotik im Quattrocento: Einige italienische Bilder des Kaiser-Friedrich-Museums, in: Jahrbuch der der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 26, 1925, S. 3–32.

Antal 1958

Frederick Antal, Die florentinische Malerei und ihr sozialer Hintergrund, Berlin 1958.

Antal 1966

Frederick Antal, Classicism and romanticism with other studies in art history, London 1966.

Apollinaire 1995

Guillaume Apollinaire, Die futuristische Antitradition, in: Asholt 1995.

Arasse 1995

Daniel Arasse, „Oltre le scienze dette di sopra“: Piero della Francesca et la vision de l’histoire, in: Aronberg Lavin 1995, S. 105–114.

Argan 1977

Giulio Carlo Argan, Salvezza e caduta nell’arte moderna, Florenz 1977.

Argan 1990

Giulio Carlo Argan, Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880–1940, Berlin 1990.

Arndt 1975

Karl Arndt, Kay H. Nebel: Ein Maler der Neuen Sachlichkeit, Neumünster 1975.

Arnolds 1934

Gunter Arnolds, Santi di Tito: pittore di Sansepolcro, Arezzo 1934.

Aronberg Lavin 1967

Marilyn Aronberg Lavin, The Altar of Corpus Domini in Urbino: Paolo Uccello, Joos van Ghent, Piero della Francesca, in: The Art Bulletin 49, 1967, Nr. 1, S. 1–24.

Aronberg Lavin 1995

Marilyn Aronberg Lavin (Hg.): Piero della Francesca and his legacy, Washington 1995.

Aronberg Lavin 1995a

Marilyn Aronberg Lavin, Piero’s Meditation on the Nativity, in: Aronberg Lavin 1995, S. 127–142.

- Aronberg Lavin 2002
Marilyn Aronberg Lavin, Piero della Francesca, London 2002.
- Asholt 1995
Wolfgang Asholt, Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938), Stuttgart 1995.
- Aurenhammer 2016
Hans Aurenhammer und Regine Prange (Hg.), Das Problem der Form. Interferenzen zwischen moderner Kunst und Kunstwissenschaft, Berlin 2016.
- Aurenhammer 1996
Hans Aurenhammer, Max Dvořák, Tintoretto und die Moderne. Kunstgeschichte „vom Standpunkt unserer Kunstentwicklung“ betrachtet, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 49, 1996, S. 9–39, 289–294.
- Bachleinter 1976
Rudolf Bachleitner, Die Nazarener, München 1976.
- Bader 2010
Lena Bader (Hg.), Vergleichendes Sehen, München 2010.
- Bader 2010a
Lena Bader, Bricolage mit Bildern. Motive und Motivationen vergleichenden Sehens, in: Bader 2010, S. 19–43.
- Bal 1999
Mieke Bal, Quoting Caravaggio: contemporary art, preposterous history, Chicago 1999.
- Baldacci 1988
Paolo Baldacci, Mario Sironi und die Schaffung einer nationalen Malsprache, in: Kat. Ausst. Düsseldorf 1988, S. 14–27.
- Ballo 1956
Guido Ballo, Pittori italiani dal futurismo a oggi, Rom 1956.
- Ballo 1988
Guido Ballo, Sironi, in: Kat. Ausst. Düsseldorf 1988, S. 10–13.
- Bandmann 1962
Günter Bandmann, Das Kunstwerk als Gegenstand der Universalgeschichte, in: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 7, 1962, S. 146–166.
- Banker 2003
James R. Banker, The culture of San Sepolcro during the youth of Piero della Francesca, Ann Arbor 2003.
- Banker 2004
James R. Banker, Contributi alla Cronologia della Vita e delle Opere di Piero della Francesca, in: Arte Cristiana 92, Juli/Aug. 2004, Nr. 823, S. 248–258.
- Banker 2014
James R. Banker, Piero della Francesca, Artist & Man, Oxford 2014.
- Baron/Koopmann 2013
Frank Baron und Helmut Koopmann (Hg.), Die Wiederkehr der Renaissance im 19. und 20. Jahrhundert, Münster 2013.
- Barr 1941
Alfred H. Barr, Modern Art Makes History, Too, in: College Art Journal, 1, 1, 1941, S. 3–6.
- Barriault 2002
Anne B. Barriault, Piero's Parnassus of Modern Painters and Poets, in: Wood 2002, S. 171–192.
- Barthes 1957
Roland Barthes, Mythologies, Paris 1957.
- Bassani 1984
Enzio Bassani, Italienische Malerei, in: Rubin 1984, S. 417–427.
- Bätschmann 1996
Oskar Bätschmann, Der Holbein-Streit: eine Krise der Kunstgeschichte, in: Jahrbuch der Berliner Museen 38 (1996), S. 87–100.
- Bätschmann 2007
Oskar Bätschmann, Antizipation, in: Kritische Berichte, 35, 3, 2007, S. 80–85.
- Battisti 1971
Eugenio Battisti, Piero della Francesca, Mailand 1971.
- Battisti 1992
Eugenio Battisti, Piero della Francesca, Mailand 1992.
- Baumgärtel 2011
Bettina Baumgärtel, Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918, Düsseldorf 2011.

- Baxandall 1971
Michael Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford 1971.
- Baxandall 1985
Michael Baxandall, *Patterns of Intention*, London 1985.
- Baxandall 1988
Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1988.
- Baxandall 1990
Michael Baxandall, *Ursachen der Bilder: über das historische Erklären von Kunst*, Berlin 1990.
- Becker 1991
Claudia Becker, *Germania und Italia. Die Bedeutung der Präraffaelitischen Malerei in der Kunstauffassung Friedrich Schlegels*, in: Pfothenhauer 1991, S. 222–241.
- Becker 2000
Sabina Becker, *Neue Sachlichkeit*, Köln 2000.
- Belfanti 2005
Marco Belfanti, *Rinascimento e made in Italy*, in: Fontana 2005, S. 617–636.
- Bell 1913
Clive Bell, *Art*, New York 1913.
- Bell 1922a
Clive Bell, *Since Cézanne*, London 1922.
- Bell 1922b
Clive Bell, *Kunst*, Dresden 1922.
- Bellini 1982
Fiora Bellini, *Una passione giovanile di Roberto Longhi: Bernard Berenson*, in: Previtali 1982, S. 9–26.
- Belting 1983a
Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?* München 1983.
- Belting 1983b
Belting, Hans, *Vasari und die Folgen. Die Geschichte der Kunst als Prozess?* in: Belting 1983, S. 63ff.
- Belting 1985
Belting, Hans (Hg.), *Kunstgeschichte: eine Einführung*, Berlin 1985.
- Belting 1995
Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995.
- Belting 1998
Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk – die modernen Mythen der Kunst*, München 1998.
- Belting 2001
Hans Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.
- Belting 2011
Hans Belting, *Global studies: mapping contemporary art and culture*, Ostfildern 2011.
- Belting 2013
Hans Belting, *The global contemporary and the rise of new art worlds*, Karlsruhe 2013.
- Benjamin 1999
Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1999.
- Benjamin 1999a
Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, in: Benjamin 1999, S. 7–122.
- Benjamin 1999b
Walter Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften*, in: Benjamin 1999, S. 123–201.
- Benjamin 2010
Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, hrsg. von Gérard Rault, Berlin 2010.
- Berenson 1899
Bernard Berenson, *The Central Italian painters of the Renaissance*, 2. Auflage, New York 1899.
- Berenson 1907
Bernard Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance*, London 1907.
- Berenson 1909
Bernard Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, New York 1909.
- Berenson 1925
Bernard Berenson, *Renaissance – Die mittelitalienischen Maler*, München 1925.
- Berenson 1950
Bernard Berenson, *Aesthetics and history in the visual arts*, London 1950.

- Berenson 1950a
Bernard Berenson, *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente*, Florenz 1950.
- Berenson 1950b
Bernard Berenson, *Aesthetik und Geschichte in der bildenden Kunst*, Zürich 1950.
- Berenson 1954
Bernard Berenson, *Piero della Francesca: or the ineloquent in art*, New York 1954.
- Berenson 1966
Bernard Berenson, *Die italienischen Maler der Renaissance*, Zürich 1966.
- Berenson 2007
Bernard Berenson, *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente*, Mailand 2007.
- Bernard 1921
Emile Bernard, *Souvenirs sur P. Cézanne et lettres*, Paris 1921.
- Bertelli 1991
Carlo Bertelli, *Una candela per Piero della Francesca*, in: *Paragone*, XLII, Nr. 30, 501, Nov 1991, S. 62–69.
- Bertelli 1992
Carlo Bertelli, *Piero della Francesca: Leben und Werk des Meisters der Frührenaissance*, Köln 1992.
- Bertonati 1969
Emilio Bertonati, *Il realismo in Germania: nuova oggettività – realismo magico*, Mailand 1969.
- Bertonati 1974
Emilio Bertonati, *Neue Sachlichkeit in Deutschland*, München 1974.
- Bertram 1951
Anthony Bertram, *Piero della Francesca and the twentieth century*, in: *The Studio*, 1951, S. 120–123.
- Beyer 1988
Andreas Beyer, „Pfadfindung einer zukünftigen Kunsthistoriographie“, Julius von Schlosser, Benedetto Croce und Roberto Longhi, in: *Kritische Berichte*, 4, 1988, S. 24–28.
- Beyer 1992
Andreas Beyer, *Die Lesbarkeit der Kunst: zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlin 1992.
- Beyer 2011
Andreas Beyer, *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*, München 2011.
- Bialostocki 1966
Jan Bialostocki, *Stil und Ikonographie: Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresden 1966.
- Bianconi 1957
Piero Bianconi, *Tutta la pittura di Piero della Francesca*, Mailand 1957.
- Bickendorf 1985
Gabriele Bickendorf, *Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma „Geschichte“*, Gustav Friedrich Waagens Frühschrift „Ueber Hubert und Johann van Eyck“, Worms 1985.
- Bickendorf 2006
Gabriele Bickendorf und Bernd Carqué (Hg.), *Visualisierung und Imagination: materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*, Göttingen 2006.
- Bickendorf 2006a
Gabriele Bickendorf, *Die Geschichte und ihre Bilder vom Mittelalter. Zur „longue durée“ visueller Überlieferung*, in: Bickendorf 2006, S. 105–152.
- Bischoff 2010
Ulrich Bischoff, *Galerie Neue Meister Dresden*, Köln 2010.
- Blanc 1880
Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture ...*, Paris 1880.
- Blanc 1884
Charles Blanc, *École ombrienne et romaine*, Paris 1884.
- Blanc 1889
Charles Blanc, *Histoire de la Renaissance artistique en Italie ...*, Paris 1889.
- Bloch 1962
Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt am Main 1962.
- Bloch 1979
Ernst Bloch, *Gibt es Zukunft in der Vergangenheit?*, in: *Kat. Ausst. Hannover 1979*, S. 222–228.
- Bloch, M. 1993
Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Paris 1993.
- Bockemühl 1985
Michael Bockemühl, *Die Wirklichkeit des Bildes: Bildrezeption als Bildproduktion: Rothko, Newman*,

- Rembrandt, Raphael, Stuttgart 1985.
- Bode 1897
Wilhelm von Bode, Domenico Venezianos Profilbildnis eines jungen Mädchens in der Berliner Galerie, in: Jahrbuch der der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 18, 1897, S. 187–193.
- Bode 1916
Wilhelm von Bode, Die Sammlung der Sienesischen Bildwerke des Quattrocento im Kaiser Friedrich Museum, in: Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen 37, 1916, Nr. 9, S. 1–20.
- Bode 1924
Wilhelm von Bode, Der Hl. Hieronymus in hügeliger Landschaft von Piero della Francesca, Neuerwerbung des Kaiser-Friedrich-Museums, in: Jahrbuch der der preußischen Kunstsammlungen, 45, 1924, S. 201–205.
- Bode 1925
Wilhelm von Bode, Die Predella der Altartafel des Domenico Veneziano mit der Madonna zwischen vier Heiligen in den Uffizien, in: Berliner Museen 46, 1925, Nr. 2, S. 23.
- Boeck 1934
Wilhelm Boeck, Quattrocento Painting in the Kaiser-Friedrich-Museum, in: Burlington Magazine 64, 1934, Nr. 370, S. 29–36.
- Boehm 1982
Gottfried Boehm, Kunst vs. Geschichte. Ein unerledigtes Problem. Zur Einleitung ind George Kublers „Die Form der Zeit“, in: Kubler 1982, S. 7–26.
- Boehm 1985
Gottfried Boehm (Hg.), Modernität und Tradition: Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag, München 1985.
- Boehm 1994
Gottfried Boehm, Was ist ein Bild? München 1994.
- Boehm 1999
Gottfried Boehm (Hg.), Cézanne und die Moderne: Picasso, Braque, Léger, Mondrian, Klee, Matisse, Giacometti, Rothko, De Kooning, Kelly, Ostfildern-Ruit 1999.
- Bohde 2012
Daniela Bohde, Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft: Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre, Berlin 2012.
- Boime 1965
Albert Boime, Seurat and Piero della Francesca, in: Art Bulletin, 47, 2, 1965, S. 265–271.
- Boime 1995
Albert Boime, Piero and the two Cultures, in: Aronberg Lavin 1995, S. 255–266.
- Bonnard 1921
Abel Bonnard, A propos de Piero della Francesca, in: Revue de l'art ancien et moderne, Jan/Mai (1921), Nr. XXXIX, S. 86–94.
- Bonnefoy 2005
Yves Bonnefoy, La strategia dell'Enigma: Piero della Francesca e „La flagellazione di Cristo“, in: ders., La civiltà delle immagini: pittori e poeti d'Italia, Rom 2005.
- Bonnet 1995
Anne-Marie Bonnet, Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute, München 1995.
- Bonnet 2004
Anne-Marie Bonnet, Willkommen in der Jetzt-Zeit...Gegen den bisherigen Jetlag zwischen universitärer Disziplin und Gegenwart. Für eine retro-perspektivische Kunstwissenschaft und -geschichte, in: Heusser 2004, S. 31–42.
- Bonnet 2004a
Anne-Marie Bonnet, Kunst der Moderne, Kunst der Gegenwart: Herausforderung und Chance, Köln 2004.
- Bontempelli 1927
Massimo Bontempelli, Analogies, in: „900“: cahiers d'Italie et d'Europe, Rom 1926–1927, S. 7–13.
- Borenus 1916
Tancred Borenius, Professor Venturi on Quattrocento Painting, in: Burlington Magazine 29, 1916, Nr. 160.
- Bormann 1983
Alexander von Bormann, Zum Umgang mit dem Epochenbegriff, in: Cramer 1983, S. 178–194.
- Borra 1950
Pompeo Borra, Piero della Francesca, Mailand 1950.
- Bossaglia 1995
Rossana Bossaglia, Il Novecento Italiano, Mailand 1995.

Bottari 1963

Stefano Bottari, Piero della Francesca, in: Enciclopedia Universale dell'Arte 10, 1963, S. 589–602.

Boullion 1996

Jean-Paul Bouillon, L'art du XXe siècle: 1900–1939, Paris 1996.

Bouleau 1963

Charles Bouleau, The painter's secret geometry: a study of composition in art, 1963.

Bourdieu 2008

Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt am Main 2008.

Brandt 1989

Reinhard Brandt, Die italienische Renaissance in der Geschichtsauffassung Diltheys und seiner Vorläufer, in: Vasoli 1989, S. 133–156.

Brehm 1992

Margrit Franziska Brehm, Der Fall Caravaggio: eine Rezeptionsgeschichte, Frankfurt am Main 1992.

Brigstocke 2003

Hugh Brigstocke, Lord Lindsay: Travel in Italy and Northern Europe, 1841–41, For „Sketches of the History of Christian Art“, in: The Volume of the Walpole Society, 65, 2003, S. 161–258.

Brilli 1993a

Attilio Brilli (Hg.), Piero della Francesca: nella cultura europea e Americana, Castello 1993.

Brilli 1993b

Attilio Brilli, Layard di Ninive, Spinello Aretino e Piero della Francesca, in: Brilli 1993a, S. 7–14.

Brilli 1996

Attilio Brilli, Piero e gli occhi del mondo, in: Banca popolare dell'Etruria e del Lazio (Hg.), Appuntamento con Piero: dal restauro al museo virtuale di Arezzo, Atti del Convegno, Arezzo (Salone della sede centrale della Banca Popolare dell'Etruria e del Lazio) 1995, Arezzo 1996, S. 47–55.

Brilli 2002a

Attilio Brilli (Hg.), Piero della Francesca: Il Museo civico di Sansepolcro, Cinisello Balsamo 2002.

Brilli 2002b

Attilio Brilli, Quando Piero e il suo museo apparvero agli occhi del mondo, in: Brilli 2002a, S. 47–57.

Brock 2005

Bazon Brock, Religion, Macht, Kunst: die Nazarener, Köln 2005.

Brown 2005

Alison Brown, Il Rinascimento repubblicano, in: Fontana 2005, S. 169–184.

Bruhns 1928

Leo Bruhns, Die Meisterwerke: eine Kunstgeschichte für das deutsche Volk, Leipzig 1928.

Bryson 1991

Norman Bryson (Hg.): Visual theory: painting and interpretation, Cambridge 1991.

Bryson 1994

Norman Bryson (Hg.), Visual culture: images and interpretations, Hanover (NH) 1994.

Bubnoff 1911

Nicolai von Bubnoff, Zeitlichkeit und Zeitlosigkeit: ein grundlegender theoretisch–philosophischer Gegensatz in seinen typischen Ausgestaltungen und in seiner Bedeutung für die modernen philosophischen Theorien, Heidelberg 1911.

Buck 1989

August Buck, Der Beginn der modernen Renaissanceforschung im 19. Jahrhundert: Georg Voigt und Jacob Burckhardt, in: Vasoli 1989, S. 23–36.

Buck 1990

August Buck (Hg.), Renaissance und Renaissancismus von Jacob Burckhardt mit Thomas Mann, Tübingen 1990.

Buisine 2001

Alain Buisine, Piero della Francesca par trois fois, Paris 2001.

Bullen 1994

J.B. Bullen, The myth of the Renaissance in nineteenth-century writing, Oxford 1994.

Burckhardt 1855

Jacob Burckhardt, Der Cicerone: eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, Basel 1855.

Burckhardt 1901

Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien: ein Versuch, Leipzig 1901.

Burger 1913

Fritz Burger (Hg.), Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin 1913.

Burger 1928

- Fritz Burger, Einführung in die moderne Kunst, Potsdam 1928.
- Burke 1973
Peter Burke, A New Kind of History and other Essays, New York 1973.
- Burke 1998
Peter Burke, Die europäische Renaissance: Zentren und Peripherien, München 1998.
- Busch 2011
Werner Busch, Nachbilder: das Gedächtnis des Auges in Kunst und Wissenschaft, Zürich 2011.
- Bushart 2006
Magdalena Bushart, Logische Schlüsse des Auges. Kunsthistorische Bildstrategien 1900–1930, in: Bickendorf 2006, S. 549–595.
- Butters 2005
Humphrey C. Butters, La storiografia sullo stato rinascimentale, in: Fontana 2005, S. 121–150.
- Büttner 1980
Frank Büttner, Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Wiesbaden 1980.
- Büttner 1992
Frank Büttner, Das Thema der „Konstantinschlacht“ Piero della Francescas, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 36, 1992, Nr. 1/2, S. 23–40.
- Calabrese 1985
Omar Calabrese, Piero teorico dell arte, Rom 1985.
- Calo 1996
Mary Ann Calo, Bernard Berenson and the twentieth century, Philadelphia 1994.
- Calvesi 1996
Maurizio Calvesi, La „riscoperta“ moderna di Piero della Francesca: il contributo di Adolfo Venturi, in: Stefano Valeri (Hg.), Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte, Rom 1996, S. 67–72.
- Calvesi 1998
Maurizio Calvesi, Piero della Francesca, New York 1998.
- Calvesi 2004
Maurizio Calvesi, La rivalutazione di Piero della Francesca tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, in: La Barbera 2004, S. 99–104.
- Carqué 2004
Bernd Carqué, Bilder gedeuteter Geschichte: das Mittelalter in der Kunst und Architektur der Moderne, 2 Bde, Göttingen 2004.
- Carrà 1921
Carlo Carrà, Il Seicento e la Critica Italiana, in: Valori Plastici, Jg. 3, Nr. 4, 1921, S. 77–80.
- Carrà 1927
Carlo Carrà, Piero della Francesca, in: L'Ambrosiano, 5. Sep. 1927, abgedruckt in: Carrà, M. 1978, S. 378–382.
- Carrà 1945
Carlo Carrà, La mia vita, Mailand 1945.
- Carrà 1978
Carlo Carrà, Tutti gli scritti, Mailand 1978.
- Carrà, M. 1977
Massimo Carrà, Gli anni del ritorno all'ordine: fra classicismo e arcaismo, Mailand 1977.
- Carrier 1987
David Carrier, Piero della Francesca and his Interpreters. Is there Progress in Art History?, in: History and Theory, 26, 2 (1987), S. 150–165.
- Carrier 1987a
David Carrier, Ekphrasis and Interpretation: Two modes of art history writing, in: British Journal of Aesthetics, 27, 1, 1987, S. 20–31.
- Carrier 1989
David Carrier (Hg.), Theoretical and Practical Perspectives on Technology and the History of Art History, in: Leonardo 22 (1989), Nr. 2, S. 245–249.
- Carrier 2001
David Carrier, Art Museums, Old Paintings, and Our Knowledge of the Past, in: History and Theory 40 (Mai 2001), Nr. 2, S. 170–189.
- Carrier 2008
David Carrier, A world art history and its objects, University Park, Pa: Pennsylvania State University Press 2008.
- Carrier 1994
David Carrier, Principles of art history writing, University Park, Pa: Pennsylvania State University Press (3. Aufl.)

- 1994.
- Carter 1940
Morris Carter, Isabella Stewart Gardner and Fenway Court, Boston 1940.
- Casazza 1989
Ornella Casazza und Paola Cassinelli Lazzeri, La Cappella Brancacci, Conservazione e restauro nei documenti della grafica antica, Modena 1989.
- Casetti 2008
Renzo Casetti, Vom Nutzen und Nachteil der Historie im modernen Denkmalkultus. Der Einfluss von Friedrich Nietzsche auf Alois Riegl, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, LXII, 2008, Heft 1.
- Casorati 2004
Felice Casorati, Scritti, interviste, lettere, hrsg. von Elena Pontiggia, Mailand 2004.
- Cavalcaselle 1973
Giovanni Battista Cavalcaselle, Disegni da antichi maestri, Vicenza 1973.
- Cerboni 1998
Anna Cerboni Baiardi, Resoconto di un disinteresse. Piero della Francesca nelle guide di viaggio francesi fra Sei e Settecento, in: Prete 1998, S. 137–145.
- Cheetham
Mark A. Cheetham, The subjects of art history: historical objects in contemporary perspectives, Cambridge 1998.
- Cheles 1998
Luciano Cheles, Copie ed echi di Piero in Inghilterra, in: Prete 1998, S. 13–38.
- Chiarini 2006
Paolo Chiarini, Rom – Europa: Treffpunkt der Kulturen: 1780 – 1820, Würzburg 2006.
- Chong 2003
Alan Chong, Eye of the beholder: masterpieces from the Isabella Stewart Gardner Museum, Boston 2003.
- Christiansen 1993
Keith Christiansen, Piero della Francesca – cinque siècles plus tard, in: Connaissance des arts, Sep. 1993, S. 99–103.
- Christiansen 2011
Keith Christiansen, Gesichter der Renaissance: Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst, München 2011.
- Ciccuto 2011
Marcello Ciccuto, Piero della Francesca: altre prospettive visive, Rom 2011.
- Cinelli 1979
Barbara Cinelli, Fortuna visiva di Masaccio, Florenz 1979.
- Ciocci 2009
Argante Ciocci, Luca Pacioli tra Piero della Francesca e Leonardo, Sansepolcro 2009.
- Clair 1981
Jean Clair, Einführung, in: Kat. Ausst. Paris 1981.
- Clark 1962
Kenneth Clark, The Gothic revival: an essay in the history of taste, Frome 1962.
- Clark 1969
Kenneth Clark, Piero della Francesca, London 1969.
- Clarke 2002
Jay A Clarke, Neo-Idealism, Expressionism, and the Writing of Art History, in: The Art Institute of Chicago Museum Studies 28, 2002, Nr. 1, S. 24–37+107–108.
- Craig-Martin
Michael Craig-Martin, Signs of life, hrsg. von Eckhard Schneider, Bregenz 2006.
- Cramer 1983
Thomas Cramer, Literatur und Sprache im historischen Prozess: Vorträge des Deutschen Germanistentages, Aachen 1982, Tübingen 1983.
- Croce 1925
Benedetto Croce, Der Begriff des Barock: zwei Essays, Zürich 1925.
- Croce 1927–1930
Benedetto Croce, Gesammelte philosophische Schriften in deutscher Übertragung, Tübingen 1927–1930.
- Croce 1927–1930a
Benedetto Croce, Geschichte der Ästhetik, in: Croce 1927–1930, S. 161–494.
- Croce 1930
Benedetto Croce, Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft: Theorie und

- Geschichte, Tübingen 1930.
- Croce 1958
Benedetto Croce, *Eстетica come scienza dell'espressione e linguistica generale: teoria e storia*, Bari 1958.
- Croce 1970
Benedetto Croce, *Il concetto della storia: antologia*, Bari 1970.
- Croce 1984
Benedetto Croce, *Die Geschichte auf den allgemeinen Begriff der Kunst gebracht*, Hamburg 1984.
- Crockett 1999
Dennis Crockett, *German Post-Expressionism: the art of the great disorder 1918–1924*, University Park (Pa.): Pennsylvania State University Press 1999.
- Crowe/Cavalcaselle 1869–1876
Joseph Archer Crowe und G. B. Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*, übersetzt von Max Jordan, Leipzig 1869–1876.
- Crowe 1883–1885
Joseph Archer Crowe, *Raphael: sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1883–1885.
- Crowe 1903–1914
Joseph Archer Crowe, *A history of painting in Italy: Umbria, Florence and Siena from the second to the sixteenth century*, London 1903–1914.
- Cupparoni 1998
Loretta Cupparoni, *La diffusione dell'opera di Piero della Francesca attraverso i primi manuali di storia dell'arte*: Giovanni Rosini, in: *Prete* 1998, S. 101–111.
- Curzi 1998
Valter Curzi, *Lorentino d'Andrea copista di Piero della Francesca. Gli affreschi dell'altare Carbonati nella Chiesa di San Francesco ad Arezzo*, in: *Prete* 1998, S. 9–12.
- Dahm 2004
Johanna Dahm, *Der Blick des Hermaphroditen: Carl Einstein und die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Würzburg 2004.
- Dalai Emiliani 1996
Marisa Dalai Emiliani (Hg.), *Piero della Francesca tra arte e scienza*, (Atti del convegno internazionale di studi, Arezzo 8.–11. Oktober 1992, Sansepolcro 12. Oktober 1992), Venedig 1996.
- Danto 1996
Arthur C. Danto, *From Aesthetics to Art Criticism and Back*, 1996.
- De Chirico 1919
Giorgio de Chirico, *Sull'arte metafisica*, in: *Valori Plastici*, 1, 4–5, Apr./Mai 1919, S. 15–18.
- De Chirico 1919a
Giorgio de Chirico, *Il ritorno al mestiere*, in: *Valori Plastici*, 1, 11–12, Nov./Dez. 1919, S. 15–19.
- De Chirico 1973
Giorgio De Chirico, *Wir Metaphysiker: gesammelte Schriften*, hrsg. von Wieland Schmied, Berlin 1973.
- De Chirico 1973a
Giorgio De Chirico, *Andrea del Castagno, 1913*, in: *De Chirico 1973*, S. 26–28.
- De Chirico 1973b
Giorgio De Chirico, *Über die metaphysische Kunst*, in: *De Chirico 1973*, S. 42–45.
- De Chirico 1945
Giorgio De Chirico, *Memorie della mia vita*, Rom 1945.
- De Chirico 1985
Giorgio de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, hrsg. von Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Turin 1985.
- De Vecchi 1967
Pierolui De Vecchi, *Das Gesamtwerk von Piero della Francesca*, Luzern 1967.
- Dehmer 2011
Andreas Dehmer/Constanze Krüger, *Neue Sachlichkeit und Alte Meister, Rezeption und Transformation*, in: *Kat. Ausst. Dresden 2011*, S. 114–119.
- Del Vita 1920
Alessandro Del Vita, *Il Volto di Piero della Francesca*, in: *Rassegna d'arte*, 1920, S. 109.
- Del Vita 1928
Alessandro Del Vita, *Piero della Francesca*, Florenz 1928.
- Delle Francesca 1984
Piero della Francesca, *De Prospectiva Pingendi*, hrsg. von G. Nicco-Fasola, Florenz 1984.
- Della Francesca 2000

- Piero Della Francesca, *De Prospectiva pingendi/ Petrus pictor burgensis*, hrsg von Eugenio Battisti, Ravenna 2000.
- Delumeau 2005
Jean Delumeau, *Che cos'è il Rinascimento*, in: Fontana 2005, S. 37–49.
- Denis 1920
Maurice Denis, *Théories: 1890–1910, du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, 4. Auflage, Paris 1920.
- Denis 1935
Maurice Denis, *Charmes et leçons de l'Italie*, Paris 1935.
- Dennistoun 1851
James Dennistoun, *Memoirs of the dukes of Urbino, illustrating the arms, arts and literature of Italy, from 1440 to 1630*, 3 Bde, London 1851.
- Derrida/Gadamer 2004
Jacques Derrida, Hans-Georg Gadamer, *Der ununterbrochene Dialog*, Frankfurt am Main 2004.
- Derrida 2008
Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 2008.
- Didi-Huberman 1999
Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung: Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999.
- Didi-Huberman 2000.
Georges Didi-Huberman, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000.
- Didi-Huberman 2010a
Georges Didi-Huberman, *Atlas: How to carry the world on ones back?* Madrid 2010.
- Didi-Huberman 2010b
Georges Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder: Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Berlin 2010.
- Didi-Huberman 2011
Georges Didi-Huberman, *Wenn die Bilder Position beziehen*, Paderborn 2011.
- Diers 2004
Michael Diers, *KunstGeschichte und GegenwartsKunst oder der „actuality turn“ einer historischen Bildwissenschaft*, in: Heusser, Hans-Jörg, *Visions of a future: art and art history in changing contexts*, Zürich 2004, S. 243–252.
- Dilly 1979
Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt am Main 1979.
- Dilly 1990
Heinrich Dilly (Hg.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin 1990.
- Dionisotti 1989
Carlo Dionisotti, *Rinascimento e Risorgimento: la questione morale*, in: Vasoli 1989, S. 157–170.
- Döblin 1920
Alfred Döblin, *Bekenntnis zum Naturalismus*, in: Ders., *Das Tage-Buch*, 1920, S. 1599–1601.
- Döblin
Alfred Döblin, *Kunst, Dämon und Gemeinschaft*, in: Paul Westheim (Hg.), *Das Kunstblatt*, S. 184–187.
- Doerner 1921
Max Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, 1921.
- Dupuy 1998
Marie Anne Dupuy, *Les copies de Piero della Francesca en France*, in: Prete 1998, S. 49–64.
- Dux 1989
Günther Dux, *Die Zeit in der Geschichte: ihre Entwicklungslogik vom Mythos zur Weltzeit*, Frankfurt am Main 1989.
- Dvořák 1927
Max Dvořák, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance: akademische Vorlesungen*, München 1927–1928.
- Dvořák 1929
Max Dvořák, *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, München 1929.
- Dziersk 1995
Hans-Martin Dziersk, *Abstraktion und Zeitlosigkeit: Wassily Kandinsky und die Tradition der Malerei*, Ostfildern 1995.
- Eastlake 1840

- Charles Lock Eastlake, „Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi“. Von J.D. Passavant: in Zwey Theilen, mit vierzehn Abbildungen, Leipzig, 1839, „The Quaterly Review“, LXVI, n. 131, Juni 1840, S. 1–48.
- Eastlake 1970
Charles L. Eastlake, A history of the Gothic revival, Leicester 1970.
- Eberlein, J. K. 2007
Johann Konrad Eberlein, Das Ei des Piero, in: Festschrift für Götz Pochat: zum 65. Geburtstag, Wien 2007.
- Eberlein, K. 1923
Karl Eberlein, Johann Friedrich Böhmer und die Kunstwissenschaft der Nazarener, in: Festschrift für Adolph Goldschmidt zum 60. Geburtstag am 15. Januar 1923, Leipzig 1923.
- Eberlein, K. 1928
Karl Eberlein, Die Malerei der deutschen Romantiker und Nazarener, im besonderen Overbecks und seines Kreises, München 1928.
- Egri 1996
Péter Egri, Modern games with Renaissance forms: from Leonardo and Shakespeare to Warhol and Stoppard, Budapest 1996.
- Einstein 1931
Carl Einstein, Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1931.
- Einstein 1993
Carl Einstein, Europa-Almanach 1925, mit einer Nachbemerkung von Wolfgang U. Schütte, Leipzig 1993.
- Eschenburg 1999
Barbara Eschenburg, Vom Spätmittelalter bis zur Neuen Sachlichkeit. Die Gemälde im Lenbachhaus München, München 2009.
- Escher 1922
Konrad Escher, Die Malerei der Renaissance in Mittel- und Unteritalien, in: Fritz Burger (Hg.), Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin 1922, S. 89–110.
- Escher 1924
Konrad Escher, Die Kunst der Renaissance, Potsdam 1924.
- Fachechi 1998
Grazia Fachechi, A proposito di Piero della Francesca: il giudizio di Adolfo Venturi, in: Prete 1998, S. 125–135.
- Fagiolo dell’Arco 1988
Maurizio Fagiolo dell’Arco, „Valori Plastici“ – eine Zeitschrift, ein Verlag, eine Künstlergruppe und der europäische „Ordnungsruf“, in: Schulz–Hoffmann 1988a, S. 59–64.
- Fagiolo dell’Arco 1991
Maurizio Fagiolo dell’Arco, Classicismo pittorico. Metafisica, valori plastici, realismo magico e „900“, Genua 1991.
- Fagiolo 1990
Marcello Fagiolo, Raffaello e l’Europa: atti del IV Corso Internazionale di alta cultura, Rom 1990.
- Falke 1880
Jakob von Falke, Geschichte des modernen Geschmacks, Leipzig 1880.
- Fantoni 2005
Marcello Fantoni, Il Rinascimento fiorentino, in: Fontana 2005, S. 265–284.
- Farinella 1996
Vincenzo Farinella, „Piero Macchiaiolo“: Appunti sulla riscoperta ottocentesca di Piero della Francesca, in: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa Serie IV, S. 441–448.
- Fastert 2000
Sabine Fastert, Die Entdeckung des Mittelalters: Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts, München 2000.
- Federici 2000
Graziella Federici Vescovini, A New Origin of Perspective, in: Anthropology and Aesthetics 38 (2000), S. 73–81.
- Fegert 2008
Elke Fegert, Alexander Kanoldt und das Stilleben der Neuen Sachlichkeit, Hamburg 2008.
- Fiedler 1991
Konrad Fiedler, Schriften zur Kunst, München 1991.
- Fischer 1981
Lothar Fischer, Otto Dix. Ein Malerleben in Deutschland, Berlin 1981.
- Field 1995
J. V. Field, A Mathematician’s Art, in: Aronberg Lavin 1995, S. 177–198.
- Fleckner 2012

- Uwe Fleckner (Hg.), *Aby Warburg, Bilderreihen und Ausstellungen*, Berlin 2012.
- Fleckner 2012a
Uwe Fleckner, *Ohne Worte. Aby Warburgs Bildkomparatistik zwischen wissenschaftlichem Atlas und kunstpublizistischem Experiment*, in: Fleckner 2012, S. 1–23.
- Fliedl 2011
Konstanze Fliedl (Hg.), *Handbuch der Kunstzitate: Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne*, Berlin 2011.
- Fluck 1994
Andreas Fluck, *„Magischer Realismus“ in der Malerei des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1994.
- Focillon 1928
Henri Focillon, *La peinture aux XIXe et XXe siècles*, Paris 1928.
- Focillon 1952
Henri Focillon, *Piero della Francesca*, Paris 1952.
- Focillon 1954
Henri Focillon, *Das Leben der Formen*, Bern 1954.
- Focillon 1967
Henri Focillon, *Das Gesamtwerk von Piero della Francesca*, Luzern 1967.
- Fontana 2005
Giovanni Luigi Fontana, *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, Costabissara (Vicenza) 2005.
- Fossati 1981
Paolo Fossati (Hg.), *„Valori Plastici“ 1918–1922*, Turin 1981.
- Francastel 1967
Pierre Francastel, *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Turin 1967.
- Francioni 1996
Stefania Francioni, *Piero e Raffaello: Due miti a confronto nell'Ottocento italiano*, in: Dalai Emiliani 1996, S. 513–528.
- Frangenberg 1990
Thomas Frangenberg, *Der Betrachter: Studien zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1990.
- Frey 1929
Dagobert Frey, *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*, Augsburg 1929.
- Friedel 2012
Helmut Friedel, *Die blaue Reiterei stürmt voran. Bildquellen für den Almanach Der Blaue Reiter. Die Sammlung von Wassily Kandinsky und Gabriele Münter*, München 2012.
- Fry 1972
Roger Fry, *Letters of Roger*, hrsg. von Denys Sutton, London 1972.
- Fry 1920
Roger Fry, *Vision and design*, London 1920.
- Fuhrmeister 2001
Christian Fuhrmeister (Hg.), *Neue Sachlichkeit in Hannover: der stärkste Ausdruck unserer Tage*, Hildesheim, Zürich, New York 2001.
- Gage 1968
John Gage, *Johann Anton Ramboux Maler und Konservator*, Rez., *Burlington Magazine*, Bd. 110, Nr. 788, Nov. 1968, S. 637–638.
- Gaier 2010
Martin Gaier, *Imagination und Unvergleichlichkeit. Robert Vischer und der „Widerspruch zwischen Bild und Wort“*, in: Bader 2010, S. 213–237.
- Gantner 1932
Joseph Gantner, *Revision der Kunstgeschichte: Prolegomena zu einer Kunstgeschichte aus dem Geiste der Gegenwart*, Wien 1932 (Anhang: Semper und Le Corbusier Eine Rede).
- Gantner 1945
Joseph Gantner, *Heinrich Wölfflin und Benedetto Croce*, Zürich 1945.
- Gantner 1958
Joseph Gantner, *Schicksale des Menschenbildes: von der romanischen Stilisierung zur modernen Abstraktion*, Bern 1958.
- Gantner 1968
Joseph Gantner, *Michelangelos Ruhm*, Basel 1968.
- Gantner 1988

- Joseph Gantner, Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin: Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung 1882–1897, Leipzig 1988.
- Gantner 1982
Joseph Gantner, Von Monet zu Mondrian: die grosse Verwandlung in der modernen Kunst, Basel 1982.
- Ganz 1991
Peter Ganz (Hg.), Kunst und Kunsttheorie 1400–1900, Wiesbaden 1991.
- Gebser 1973
Jean Gebser, Ursprung und Gegenwart, München 1973.
- Gelshorn 2007
Julia Gelshorn, Interkonizität, In: Kritische Berichte, 35, 3, 2007, S. 53–58.
- Gennari 2005
Flaminia Gennari Santori, Renaissance fin de siècle: Models of Patronage and Patterns of Taste in American Press and Fiction (1880–1914), in: Law 2005, S. 105–120.
- Gere 1953
J.A. Gere, William Young Ottley as a Collector of Drawings, in: The British Museum Quarterley, Vol. XVIII, 1953, S. 44–53.
- Gerhardt 1989
Volker Gerhardt, Die Renaissance im Denken Nietzsches, in: Vasoli 1989, S. 93–116.
- Germer 1995
Stefan Germer, Mit den Augen des Kartographen – Navigationshilfen im Posthistoire, in: Bonnet 1995, S. 140–152.
- Gerster 2000
Ulrich Gerster, Kontinuität und Bruch. Georg Schimpf zwischen Räterepublik und NS–Herrschaft, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 63, 4, 2000, S. 532–557.
- Gherardi-Dragomanni 1835
Francesco Gherardi-Dragomanni, Vita di Pietro della Francesca del Vasari, con note, Florenz 1835.
- Gilbert 1952
Creighton E. Gilbert, On Subject and Not Subject in Italian Renaissance Pictures, in: The Art Bulletin 34 (1952), S. 208ff.
- Gilbert 1968
Creighton E. Gilbert, Change in Piero della Francesca, New York 1968.
- Gilbert 2002
Creighton E. Gilbert, The „Hercules“ in Piero’s House, in: Artibus et Historiae 23, 2002, Nr. 45, S. 107–116.
- Ginzburg 1981
Carlo Ginzburg, Indagini su Piero: il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino, Turin 1981.
- Ginzburg 1991
Carlo Ginzburg, Erkundungen über Piero: Piero della Francesca, ein Maler der frühen Renaissance, mit einem Vorwort von Marin Warnke, Frankfurt am Main 1991.
- Ginzburg 2000
Ginzburg, Carlo, The enigma of Piero: Piero della Francesca, London 2000.
- Gohr 1992
Siegfried Gohr, So klar, genau und voller Magie, in: Art, Okt. 1992, S. 18–34.
- Gombrich 1952
Ernst H. Gombrich, Piero della Francesca, in: Burlington Magazine 94, 1952, Nr. 591, S. 176–178.
- Gombrich 1966
Ernst H. Gombrich, The Debate on Primitivism in Ancient Rhetoric, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 29, 1966, S. 24–38.
- Gombrich 1972
Ernst H. Gombrich, The Story of Art, Oxford 1972.
- Gombrich 1977
Ernst H. Gombrich, Die Geschichte der Kunst, Stuttgart 1977.
- Gombrich 1981
Ernst H. Gombrich, Aby Warburg: eine intellektuelle Biographie, Frankfurt am Main 1981.
- Gombrich 1991
Ernst H. Gombrich, Die Krise der Kulturgeschichte: Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften, München 1991.
- Gombrich 2002
Ernst H. Gombrich, The preference for the primitive: episodes in the history of Western taste and art, London

- 2002.
- Gombrich 2002a
Ernst H. Gombrich, Kunst und Fortschritt – Wirkung und Wandlung einer Idee, Köln 2002.
- Graber 1920
Hans Graber, Piero della Francesca: achtzig Tafeln mit einführendem Text, Basel 1920.
- Gramaccini 2012
Norberto Gramaccini, Hundert Jahre „Abstraktion und Einfühlung“: Konstellationen um Wilhelm Worringer, München 2012.
- Grasskamp 2014
Walter Grasskamp, André Malraux und das imaginäre Museum, München 2014.
- Grave 2015
Johannes Grave, Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento, Paderborn 2015.
- Grewe 2006
Cordula Grewe, Italia und Germania. Zur Konstruktion religiöser Seherfahrung in der Kunst der Nazarener, in: Chiarini 2006, S. 401–426.
- Grimm 1896
Herman Grimm, Das Leben Raphael's, 3. Aufl., Neue Bearbeitung, Berlin 1896.
- Grimm 1934
Herman Grimm, Das Leben Raphael's, Neuauflage der 3. Auflage, Wien 1934.
- Grohmann 1925
Will Grohmann, Dresdner Ausstellungen, in: Der Cicerone, 1925, S. 913–915.
- Grohmann 1926
Will Grohmann, Die Kunst im 20. Jahrhundert. Eine Bilanz, in: Das Kunstblatt, 10, 1926, S. 6–13.
- Grosse 1894
Ernst Grosse, Die Anfänge der Kunst, Freiburg im Breisgau 1894.
- Guillaud 1989
Jaqueline Guillaud, Piero della Francesca: Poet der Form: die Fresken von San Francesco in Arezzo, Stuttgart 1989.
- Gurlitt 1924
Cornelius Gurlitt (Hg.), Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen, Leipzig 1924.
- Güse 2008
Ernst-Gerhard Güse (Hg.), Giorgio Morandi: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, München 2008.
- Guston 1965
Philip Guston, Piero della Francesca. The impossibility of Painting, in: Art News 64, Mai 1965, Nr. 3.
- Halbwachs 1925
Maurice Halbwachs, Les cadres sociaux de la mémoire, Paris 1925.
- Hamann 1909
Richard Hamann, Die Frührenaissance der italienischen Malerei, Jena 1909.
- Hamann 1925
Richard Hamann, Die Deutsche Malerei vom 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Leipzig/Berlin 1925.
- Hartlaub 1919
Gustav Friedrich Hartlaub, Kunst und Religion: ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst, Berlin 1919.
- Hartlaub 1925
Gustav Friedrich Hartlaub, Giorgiones Geheimnis: ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance, München 1925.
- Hartlaub 1962
Gustav Friedrich Hartlaub, Der Gartenzwerg und seine Ahnen: eine ikonographische und kulturgeschichtliche Betrachtung, Heidelberg 1962.
- Hartlaub 1988
Gustav Friedrich Hartlaub (Hg.), Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus, Nachdruck Kat. Ausst. 1925, Köln 1988.
- Hartlaub 1991
Gustav Friedrich Hartlaub, Kunst und Magie: gesammelte Aufsätze, Hamburg 1991.
- Harzen 1856
Ernst Harzen, Über den Maler Pietro degli Franceschi und seinen vermeintlichen Plagiarius, den Franziskanermönch Luca Pacioli, in: Robert Naumann, Archiv für die zeichnenden Künste II, Leipzig 1856.
- Haskell 1976

- Francis Haskell, *Rediscoveries in art: some aspects of taste, fashion and collecting in England & France*, London 1976.
- Haskell 1990
Francis Haskell, *Wandel der Kunst in Stil und Geschmack: ausgewählte Schriften*, Köln 1990.
- Haskell 1995
Francis Haskell, *Die Geschichte und ihre Bilder: die Kunst und die Deutung der Vergangenheit*, München Beck 1995.
- Haskell 1999
Francis Haskell, Botticelli, Fascism and Burlington House – The „Italian Exhibition“ of 1930, in: *Burlington Magazine*, 141, 1157, Aug. 1999, S. 462–472.
- Haskell 2001
Francis Haskell, Réorientation du goût à Florence et à Paris, in: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 72, 2001, S. 5–16.
- Hausenstein 1913
Wilhelm Hausenstein, *Die Neue Kunst*, München 1913.
- Hausenstein 1920
Wilhelm Hausenstein, *Die bildende Kunst der Gegenwart*, Stuttgart 1920.
- Hausenstein 1947
Wilhelm Hausenstein, *Begegnungen mit Bildern*, München 1947.
- Hausmann 1996
Frank-Rutger Hausmann (Hg.), *Italien in Germanien: deutsche Italien-Rezeption von 1750–1850: Akten des Symposiums der Stiftung Weimarer Klassik Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Schiller-Museum, 24.–26. März 1994*, Tübingen 1996.
- Heidrich 1917
Ernst Heidrich, *Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte*, Basel 1917.
- Heilmann 1987
Christoph Heilmann, *Die Kunst der Deutsch-Römer*, in: *Kat. Ausst.* München 1987.
- Heise 1928
Carl Georg Heise, *Overbeck und sein Kreis: zur Erinnerung an die Ausstellung in Lübeck im Sommer 1926 mit Unterstützung der Overbeck Gesellschaft*, München 1928.
- Heißerer 2011
Dirk Heißerer, Vom Blauen Reiter zum Europa-Almanach. Carl Einstein bei Kiepenheuer, in: *Lokatis* 2011, S. 89–96.
- Helas 2007
Philine Helas, *Bild/Geschichte: Festschrift für Horst Bredekamp*, Berlin 2007.
- Hendy 1968
Philip Hendy, *Piero della Francesca and the early Renaissance*, London 1968.
- Henri-Lévy 1992
Bernard Henri-Lévy, *Piero della Francesca*, Paris 1992.
- Herbert 1988
Zbigniew Herbert, Piero della Francesca, in: Halpern, Daniel, *Writers on artists*, hrsg. von Daniel Halpern, San Francisco 1988, S. 6–20.
- Hermant 1965
Jost Hermant, *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1965.
- Herzog/Koselleck 1987
Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck (Hg.), *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, Koselleck, München 1987.
- Hess 2012
Gilbert Hess, *Raffael als Paradigma: Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert*, Berlin 2012.
- Hessler 2014
Christiane J. Hessler, *Zum Paragone: Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*, Berlin 2014.
- Heusser 2004
Hans-Jörg Heusser, *Visions of a future: art and art history in changing contexts*, Zürich 2004.
- Hildebrandt 1910
Adolf von Hildebrandt, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Straßburg 1910.
- Hildebrandt 1922
Edmund Hildebrandt, Piero della Francesca von Hans Graber, Rez., in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allg.*

- Kunstwissenschaft, 16, 1922, S. 244–245.
- Hille 1992
 Karoline Hille, Mit heißem Herzen und kühlem Verstand. Gustav Friedrich Hartlaub und die Mannheimer Kunsthalle 1913–1933, in: Junge 1992.
- Hoch 2005
 Adrian S. Hoch, The Art of Alessandro Botticelli through the Eyes of Victorian Aesthetes, in: Law 2005, S. 55–86.
- Hofmann 1955
 Werner Hofmann, Studien zur Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 18, 2 (1955), S. 136–156.
- Hofmann 1998
 Werner Hofmann, Die Moderne im Rückspiegel: Hauptwege der Kunstgeschichte, München 1998.
- Hohenzollern 1996
 Johann Georg von Hohenzollern (Hg.), Von Manet bis van Gogh: Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne, München 1996.
- Hölscher 2007
 Lucian Hölscher, Die Einheit der historischen Wirklichkeit und die Vielfalt der geschichtlichen Erfahrung, in: Körtner 2007, S. 23–34.
- Hueck 1998
 Irene Hueck, Le copie del Ramboux da Piero della Francesca a da opere ritenute sue, in: Prete 1998, S. 39–47.
- Huizinga 1971
 Johan Huizinga, Das Problem der Renaissance: Renaissance und Realismus, Darmstadt 1971.
- Hütt 1984
 Wolfgang Hütt, Die Düsseldorfer Malerschule 1819–1869, Leipzig 1984.
- Huxley 1974
 Aldous Huxley, Along the road: notes and essays of a tourist, London 1974.
- Imdahl 1980
 Max Imdahl, Giotto – Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik, München 1980.
- Imdahl 1996
 Max Imdahl, Reflexion – Theorie – Methode, Frankfurt am Main 1996.
- Imdahl 1996a
 Max Imdahl, Zur Kunst der Moderne, hrsg. von Angeli Janhsen-Vukicevic, Frankfurt am Main 1996.
- Imdahl 1996b
 Max Imdahl, Zur Kunst der Tradition, Frankfurt am Main 1996.
- Imorde 2004
 Joseph Imorde, Unangesehen! – Wie sehen Bilder aus, die nicht angeschaut werden? in: Heusser 2004, S. 77–86.
- Imorde 2009
 Joseph Imorde, Michelangelo Deutsch! Berlin 2009.
- Imorde 2009a
 Joseph Imorde, Populäre Kunstgeschichte. Historische Erkenntnis vs. Ästhetisches Erleben. Zur Einführung, in: Kritische Berichte, 1, 2009, S. 5–18.
- Ito 2005
 Takuma Ito, L'interpretazione di un documento relativo a Piero della Francesca, in: Tracce di lavorazione: segni materiali del processo di costruzione dell'immagine nelle opere d'arte, hrsg. v. Pietro Roccaseca, Rom 2005, S. 65–66.
- Jacobsen 1914
 Emil Jacobsen, Umbrische Malerei des Vierzehnten, Fünfzehnten und Sechzehnten Jahrhunderts. Studien in der Gemäldegalerie zu Perugia, Straßburg 1914.
- Jameson 1845
 Anna Jameson, Memoirs of the Early Italian Painters, London 1845.
- Jameson 1852
 Anna Jameson, Legends of the Madonna, as represented in the Fine Arts, London 1852.
- Janhsen 1990
 Angeli Janhsen-Vukicevic: Perspektivregeln und Bildgestaltung bei Piero della Francesca, München 1990.
- Jochims 1975
 Rainer Jochims, Visuelle Identität: konzeptionelle Malerei von Piero della Francesca bis zur Gegenwart, mit einem Nachwort von Gottfried Boehm; eine Vorlesungsreihe, gehalten an der Kunsthochschule Frankfurt im Wintersemester 1973/74, Frankfurt 1975.

Jordan 1880

Max Jordan, Der vermisste Traktat des Piero della Francesca über die fünf regelmäßigen Körper, in: Jahrbuch der der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 1, 1880, Nr. 2/4, S. 112–119.

Jordan, S. 1998

Stefan Jordan, Hegel und der Historismus, in: Elisabeth Weisser-Lohmann, Hegels Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte, Bonn 1998, S. 205–224.

Junge 1992

Henrike Junge (Hg.), Avantgarde und Publikum: zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933, Köln 1992.

Junod 1980

Philippe Junod, Von Konrad Fiedler bis Marcel Duchamp, in: Werk, Bauen und Wohnen, 67, 1980, Nr. 12, S. 14–18.

Junod 2002

Philippe Junod, Dans l'oeil du rétroviseur. Pour une histoire relativiste, in: Artibus et Historiae 23, 2002, Nr. 45, S. 205–221.

Kaiser 2013

Walter Kaiser, The Noble Dreams of Piero, in: The New York Review of Books (21.3.2013).

Karge 2001

Henrik Karge, Renaissance. Aufkommen und Entfaltung des Stilbegriffs in Deutschland im Zuge der Neorenaissance-Bewegung um 1840, in: Krause 2001, S. 39–66.

Kat. Ausst. Arezzo 1992

Con gli occhi di Piero: abiti e gioielli nelle opere di Piero della Francesca, hrsg. v. Maria Grazia Ciardi Dupré und Giuliana Chesne Dauphiné Griffo, Kat. Ausst. Arezzo (Basilica di San Francesco) 11.07.–31.10.1992, Venedig 1992.

Kat. Ausst. Arezzo 2007

Piero della Francesca e le corti italiane, hrsg. von Carlo Bertelli und Antonio Paolucci, Kat. Ausst. Arezzo (Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna) 31.03.–22.07.2007, Mailand 2007.

Kat. Ausst. Baden-Baden 1987

Carlo Carrà: Retrospektive, Kat. Ausst., Baden-Baden (Staatliche Kunsthalle) 04.10.–06.12.1987, Mailand 1987.

Kat. Ausst. Berlin 2008

Im Tempel der Kunst. Die Künstlermythen der Deutschen, hrsg. von Bernhard Maaz, Kat. Ausst. Berlin (Alte Nationalgalerie) 01.10.2008–18.01.2009, Berlin 2008.

Kat. Ausst. Berlin 2015

The Botticelli Renaissance, hrsg. von Mark Evans, Kat. Ausst. Berlin (Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin) 24.09.2015–24.01.2016 und Victoria and Albert Museum, London, 05.03.–03.07.2016, München 2015.

Kat. Ausst. Bern 1986

Der Blaue Reiter, hrsg. von Hans Christoph von Tavel, Kat. Ausst. Bern (Kunstmuseum) 21.11.1986–15.02.1987, Bern 1986.

Kat. Ausst. Birmingham 2013

John Falxman, Line to contour, hrsg. von Jonathan Watkins, Kat. Ausst. Birmingham (Ikon Gallery) 13.02.–21.4.2013, Birmingham 2013.

Kat. Ausst. Dornbirn 2007

Simon Wachsmuth: Die Dinge kann ich nicht mehr sehn, wie ich sie einmal sah, Kat. Ausst. Dornbirn (Kunstraum Dornbirn) 14.07.–13.08.2006, Nürnberg 2007.

Kat. Ausst. Dresden 2001

Neue Sachlichkeit in Dresden: Malerei der Zwanziger Jahre von Dix bis Querner, hrsg. von Birgit Dalbajewa, Kat. Ausst. Dresden (Staatliche Kunstsammlungen/ Galerie Neue Meister) 01.10.2011–08.01.2012, Dresden 2011.

Kat. Ausst. Düsseldorf 1988

Mario Sironi (1885–1961), hrsg. von Jürgen Harten, Kat. Ausst. Düsseldorf (Städtische Kunsthalle) 30.4. – 26.5.1988; Baden-Baden (Staatliche Kunsthalle) 31.07.–25.09.1988, Köln 1988, S. 14–27.

Kat. Ausst. Düsseldorf 2012

El Greco und die Moderne, hrsg. von Beat Wismer, Kat. Ausstellung Düsseldorf (Museum Kunstpalast) 28.04.–12.08.2012, Ostfildern 2012.

Kat. Ausst. Florenz 1992

Una scuola per Piero: Luce, colore e prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca, hrsg. von Luciano Bollosi, Kat. Ausst. Florenz (Galleria degli Uffizi) 27.09.1992–10.01.1993; Venedig 1992.

Kat. Ausst. Florenz 2010

De Chirico, Max Ernst, Magritte, Balthus: a look into the invisible, hrsg. von Paolo Baldacci, Kat. Ausst.

Florenz (Palazzo Strozzi) 26.02.–18.07.2010, Florenz 2010.

Kat. Ausst. Forlì 2016
 Piero della Francesca – Indagine su un mito, hrsg. von Antonio Paolucci, Kat. Ausst. Forlì (Musei San Domenico) 13.02.–26.06.2016, Mailand 2016.

Kat. Ausst. Frankfurt 1977
 Die Nazarener, hrsg. von Klaus Gallwitz, Kat. Ausst. Frankfurt (Städel) Apr./Aug. 1977, Frankfurt 1977.

Kat. Ausst. Frankfurt 1994
 Goethe und die Kunst, hrsg. von Sabine Schulze, Kat. Ausst. Frankfurt (Schirn-Kunsthalle) 21.05.1994–07.08.1994, Ostfildern 1994.

Kat. Ausst. Frankfurt 2007
 Turner, Hugo, Moreau. Entdeckung der Abstraktion, hrsg. von Raphael Rosenberg, Kat. Ausst. Frankfurt (Schirn-Kunsthalle) 06.10.2007–06.01.2008, München 2007.

Kat. Ausst. Freiburg 1987
 Alexander Kanoldt 1881–1939 – Gemälde, Zeichnungen, Lithographien, Freiburg im Breisgau (Museum für Neue Kunst) 14.03.–26.04.1987; Wuppertal (Von der Heydt-Museum) 17.05.–05.07.1987, Freiburg im Breisgau 1987.

Kat. Ausst. Hamburg 1979
 John Flaxman – Mythologie und Industrie, hrsg. von Werner Hofmann, Kat. Ausst. Hamburg (Kunsthalle) 1979, München 1979.

Kat. Ausst. Hannover 1979
 Nachbilder: vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst, hrsg. von Gerhard Ahrens, Kat. Ausst. Hannover (Kunstverein) 10.06.–29.07.1979, Hannover 1979.

Kat. Ausst. Karlsruhe 1993
 Wilhelm Schnarrenberger 1892–1966: Malerei zwischen Poesie und Prosa, Kat. Ausst. Karlsruhe (Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais) 19.12.1992–18.04.1993, Karlsruhe 1993.

Kat. Ausst. London 1990
 On classic ground: Picasso, Léger, de Chirico and the new classicism, 1910–1930, hrsg. von Elizabeth Cowling, Kat. Ausst. London (Tate Gallery) 06.06.–02.09.1990, London 1990.

Kat. Ausst. London 1999
 The Art of Bloomsbury, hrsg. von Richard Shone, Kat. Ausst. London (Tate Gallery) 04.11.1999–30.01.2000, London 1999.

Kat. Ausst. Lyon 1994
 Maurice Denis 1870–1943, Kat. Ausst. Lyon (Musée des Beaux-Arts) 29.09.–18.12.1994, Paris 1994. (Wallraf-Richartz Museum 22.1.–02.04.1995).

Kat. Ausst. Mailand 1987
 Carrà, hrsg. von Massimo Carrà und Gian Alberto dell'Acqua, Kat. Ausst. Mailand (Palazzo Reale) 08.04.–28.6.1987.

Kat. Ausst. Mailand 2004
 Carlo Carrà, i miei ricordi: l'opera grafica 1922–1964, hrsg. von Elena Pontiggia, Kat. Ausst. Mailand (Sala del Collezionista) 25.03.–29.05.2004, Mailand 2004.

Kat. Ausst. Mannheim 1994
 Neue Sachlichkeit – Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der Zwanziger Jahre, hrsg. von Manfred Fath. Kat. Ausst. Mannheim (Kunsthalle) 09.10.1994–29.01.1995, München 1994.

Kat. Ausst. Modena 1991
 Lionello Venturi e l'avanguardia italiana, hrsg. von Carlo Federico Teodoro, Kat. Ausst. Modena (Palazzo Ducale) 07.07.–10.10. 1991, Modena 1991.

Kat. Ausst. München 1979
 Die Zwanziger Jahre in München, hrsg. von Christoph Stölzl, Kat. Ausst. München (Stadtmuseum) Mai bis September 1979, München 1979.

Kat. Ausst. München 1982
 Giorgio de Chirico, der Metaphysiker, hrsg. von William Rubin, Wieland Schmied und Jean Clair, Kat. Ausst. München (Haus der Kunst) 17.11.1982–30.01.1983, München 1982.

Kat. Ausst. München 1987
 In uns selbst liegt Italien, hrsg. von Christoph Heilmann, Kat. Ausst. München (Haus der Kunst) 12.12.1987–21.02.1988, München 1987.

Kat. Ausst. New York 2008
 Morandi 1890–1964, hrsg. von Maria Cristina Bandera und Renato Miracco, Kat. Ausst. New York (Metropolitan Museum of Art) 16.09.–14.12.2008 (Museo d'Arte Moderna di Bologna, 22.01.–12.04.2009),

- Mailand 2008.
- Kat. Ausst. New York 2013
Piero della Francesca in America: from Sansepolcro to the East Coast, hrsg. von Nathaniel Silver, Kat. Ausst. New York (Frick Collection) 12.02.–19.05.2013, New York 2013.
- Kat. Ausst. Paris 1935
Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiépolo, hrsg. von Paul Valéry, Paris (Petit Palais) 1935.
- Kat. Ausst. Paris 1978
Paris-Berlin 1900–1933: rapports et contrastes france-allemande 1900–1933, Kat. Ausst. Paris (Centre Pompidou) 12.07.–06.11.1978, Paris 1978.
- Kat. Ausst. Paris 1981
Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919–1939, hrsg. von Ingo F. Walther, Kat. Ausst., Paris (Centre Georges Pompidou) 17.12.1980–20.04.1981; Berlin (Staatliche Kunsthalle) 16.05.–28.06.1981, München 1981.
- Kat. Ausst. Paris 1993
Copier créer: de Turner à Picasso: 300 oeuvres inspirées par les Maîtres du Louvre, hrsg. von Jean-Pierre Cuzin, Kat. Ausst. Paris (Musée du Louvre) 26.04.–26.07.1993, Paris 1993.
- Kat. Ausst. Paris 2006
Italia nova: une aventure de l'art italien, 1900–1950, hrsg. von Marzia Branca, Kat. Ausst. Paris (Galeries Nationales du Grand Palais) 05.04. – 03.07. 2006, Paris 2006.
- Kat. Ausst. Prato 1992
Il Rinascimento della Fantasia: Piero della Francesca e i tessuti del suo tempo, hrsg. v. Alessandra Bossi, Kat. Ausst. Prato (Consorzio Promozione Filati) 1992, Scandicci 1992.
- Kat. Ausst. Rimini 1992
Cortesia e geometria: arte malatestiana fra Pisanello e Piero della Francesca, hrsg. von Pier Giorgio Pasini, Kat. Ausst. Rimini (Museo Rimini) 19.12.1992–28.02.1993, Faenza 1992.
- Kat. Ausst. Rom 1998
„Valori Plastici“, hrsg. von Paolo Fossati, Kat. Ausst. Rom (Palazzo delle Esposizioni) 28.10.1998–18.01.1999, Mailand 1998.
- Kat. Ausst. Rom 2012
Vermeer. Il secolo d'oro dell'arte olandese, hrsg. von Sandrina Bandera, Walter Lietke und Arthur K. Wheelock Jr., Kat. Ausst. Rom (Scuderie del Quirinale) 29.09.2012 – 20.01.2013, Mailand 2012.
- Kat. Ausst. Salzburg 2014
Kunst/Geschichten, Art/Histories, hrsg. von Sabine Breitwieser, Kat. Ausst. Salzburg (Museum der Moderne) 26.07.–26.10.2014, München 2014.
- Kat. Ausst. Sansepolcro 1991
Piero della Francesca e il Novecento: prospettiva, spazio, luce, geometria, pittura murale, tonalismo 1920/1938, hrsg. v. Maria Mimita Lamberti und Maurizio Fagiolo dell'Arco, Kat. Ausst. Sansepolcro (Museo Civico) 06.7.–12.10.1991, Venedig 1991.
- Kat. Ausst. Sansepolcro 1992
Nel raggio di Piero: la pittura nell'Italia centrale nell'età di Piero della Francesca, hrsg. von Luciano Berti, Kat. Ausst. Sansepolcro (Casa di Piero) 11.07.– 31.10.1992; Venedig 1992.
- Kat. Ausst. Stuttgart 1971
Realismus zwischen Revolution und Machtergreifung 1919–1933, hrsg. von Uwe Schneede, Kat. Ausst., Stuttgart (Württ. Kunstverein) 25.09.–28.11.1971, Stuttgart 1971.
- Kat. Ausst. Stuttgart 2001
Raffael und die Folgen: das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit, hrsg. von Corinna Höper, Kat. Ausst. Stuttgart (Staatsgalerie Stuttgart) 26.5.–22.7.2001, Ostfildern-Ruit 2001.
- Kat. Ausst. Stuttgart 2016
Giorgio de Chirico, Magie der Moderne, hrsg. von Paolo Baldacci, Christian Lange, Gerd Roos, Kat. Ausst. Stuttgart (Staatsgalerie) 18.03.–03.07.2016, Stuttgart 2016.
- Kat. Ausst. Urbino 1992
Piero e Urbino, Piero e le corti rinascimentali, hrsg. von Paolo Del Poggetto, Kat. Ausst. Urbino (Palazzo Ducale) 24.07.–31.10.1992, Venedig 1992.
- Kat. Ausst. Vevey 2002
Balthus – De Piero della Francesca à Giacometti, hrsg. von Bernard Blatter und Dominique Radrizzani, Kat. Ausst., Vevey (Musée Jenisch) 2002, Vevey 2002.
- Kat. Ausst. Wien 2010
Simon Wachsmuth Aporia/Europa, hrsg. von Beate Ermacora, Kat. Ausst. Wien (Galerie im Taxispalais) 24.07.–

- 12.09.2010, Berlin 2010.
- Kat. Ausst. Winterthur 1997
Niklaus Stoecklin 1896–1982, hrsg. von Christoph Vögele, Kat. Ausst. Winterthur (Kunstmuseum Winterthur) 19.01.–06.04.1997 (Städtische Museen Freiburg, Museum für Neue Kunst 11.05.–06.07.1997), Basel 1996.
- Kat. Ausst. Zürich 1997
Christian Schad 1894–1982, hrsg. von Tobis Bezzola, Kat. Ausst. Zürich (Kunsthhaus) 22.08.–09.11.1997, Zürich 1997.
- Kat. Ausst. Zürich 2012
Deftig Barock. Von Cattelan bis Zurbaran – Manifeste des prikär Vitalen, hrsg. von Bice Curiger, Kat. Ausst. Zürich (Kunsthhaus Zürich) 01.06.–02.09.2012, Köln 2012.
- Kemp 1975
Wolfgang Kemp, Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft. Teil 2: Walter Benjamin und Aby Warburg, in: Kritische Berichte 3–1/1975, S. 5–25.
- Kemp 1985
Wolfgang Kemp, Kunstwerk und Betrachter: der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Belting 1985, S. 241–258.
- Kemp 1992
Wolfgang Kemp (Hg.), Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 1992.
- Kieselbach 2008
Tomas Kieselbach (Hg.), Die Moderne in der ungarischen Malerei 1919–1964, Berlin 2008.
- Knoll 1996
Kordelia Knoll, „Alles was in der Kunst lebendig war, ging zu allen Zeiten eigene Wege“. Georg Treu und die moderne Plastik in Dresden, in: Hohenzollern 1996, S. 282–287.
- Koch 1979
Michael Koch, Neue-Sachlichkeit – Magischer Realismus. Der Beitrag Münchens zur Nachexpressionistischen Malerei und die Graphik, in: Kat. Ausst. München 1979.
- Koch 1987
Michael Koch, Alexander Kanoldt und die Künstler der Valori Plastici, in: Kat. Ausst. Freiburg 1987, S. 28–40.
- Köhler 1998
Dietmar Köhler, Der Geschichtsbegriff in Hegels Phänomenologie des Geistes, in: Elisabeth Weisser–Lohmann, Hegels Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte, Bonn 1998, S. 35–50.
- Kölbl 1998
Alois Kölbl, Das Leben der Form, Georg Simmels kunstphilosophischer Versuch über Rembrandt, Wien 1998.
- Köllner 1984
Siegfried Köllner, Der Blaue Reiter und die „vergleichende Kunstgeschichte“, Karlsruhe 1984.
- Körtner 2007
Ulrich H.J. Körtner, Geschichte und Vergangenheit: Rekonstruktion – Deutung – Fiktion, Neukirchen-Vluyn 2007.
- Koloff 1840
Eduard Koloff, Die Entwicklung der modernen Kunst aus der antiken bis zur Epoche der Renaissance, in: Historisches Taschenbuch, hrsg. von Friedrich von Raumer, 1840, S. 275–346.
- Koopmann 2013
Helmut Koopmann, Renaissancismus um 1900. Grandiose Rückbesinnung oder ärgerlicher Schwindel?, in: Baron/Koopmann 2013, S. 13–38.
- Koselleck 1975
Reinhart Koselleck, Erfahrungsraum und Erwartungshorizont – zwei historische Kategorien, in: Koselleck 1979, S. 349–375.
- Koselleck 1979
Reinhart Koselleck, Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt 1979.
- Koselleck 1987
Reinhart Koselleck, Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit, in: Epochenschwelle und Epochenbewusstsein, in: Herzog/Koselleck 1987, S. 269–282.
- Krause 2001
Walter Krause (Hg.): Neo-Renaissance, Ansprüche an einen Stil, Dresden 2001.
- Krauss 1995
Rosalind E Krauss, The Grid, the True Cross, the Abstract Structure, in: Aronberg Lavin 1995, S. 303–314.
- Krieger 2008
Verena Krieger, Kunstgeschichte & Gegenwartskunst: vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft, Köln 2008.

Kubler 1982

George Kubler, *Die Form der Zeit: Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*, Frankfurt am Main 1982.

Küster 2003

Bärbel Küster, *Matisse und Picasso als Kulturreisende: Primitivismus und Anthropologie um 1900*, Berlin 2003.

Kugler 1861

Franz Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1861.

Kugler 1874

Franz Kugler, *Handbook of painting: based on the handbook of Kugler*, London 1874.

Kultermann 1996

Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte: der Weg einer Wissenschaft*, München 1996.

Kultermann 1991

Udo Kultermann, *Kunst und Wirklichkeit: von Fiedler bis Derrida – zehn Annäherungen*, München 1991.

La Barbera 2004

Simonetta La Barbera, *Gioacchino di Marzo e la critica d'arte nell'Ottocento in Italia*, (atti del convegno, Palermo 15.–17. April 2003), Bagheria (Palermo) 2004.

Lamberti 1991

Maria Mimmi Lamberti, *Le Campagne di Piero: Longhi, Soffici, Morandi*, in: Kat. Ausst. Sansepolcro 1991, S. 22–23.

Lammert 1991

Angela Lammert, Edwin Scharff. *Aspekte seiner Einbindung in das Kunstgefüge der Weimarer Republik*, in: *Forschungen und Berichte*, 31, 1991, S. 301–312.

Lamprecht 1905

Karl Lamprecht, *Moderne Geschichtswissenschaft*, Freiburg im Breisgau 1905.

Lankheit 1965

Klaus Lankheit (Hg.), *Der Blaue Reiter, dokumentarische Neuausgabe*, München 1965.

Lankheit 1983

Klaus Lankheit, *Briefwechsel*, München 1983.

Lankheit 2002

Klaus Lankheit (Hg.), *Der Blaue Reiter*, 9. Aufl., 2002.

Lanzi 1809

Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano 1809.

Lanzi 1830–1833

Luigi Lanzi, *Geschichte der Malerei in Italien vom Wiederaufleben der Kunst bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1830–1833.

Law 2005

John Easton Law, *Victorian and Edwardian responses to the Italian Renaissance*, Aldershot 2005.

Lazzaro 2005

Claudia Lazzaro, *Donatello among the Blackshirts: history and modernity in the visual culture of fascist Italy*, Ithaca 2005.

Lehr 1924

Fritz Herbert Lehr, *Die Blütezeit romantischer Bildkunst: Franz Pforr der Meister des Lukasbundes*, Marburg an der Lahn 1924.

Lepik 1998

Andres Lepik, *Un nuovo Rinascimento per l'arte italiana? „Valori Plastici“ e il dialogo artistico Italia-Germania*, in: Kat. Ausst. Rom 1998, S. 155–164.

Levi 1998

Donata Levi, *Piero e Cavalcaselle*, in: *Prete* 1998, S. 89–99.

Lewis 2002

Michael J Lewis, *The Gothic revival*, London 2002.

Lightbown 1985

R. W. Lightbown, *The inspiration of Christian Art*, in: Sarah Macready, *Influences in Victorian art and architecture: (papers delivered at a seminar entitled „Sources of inspiration for Victorian art and architecture“*; London, 25th November 1983), London 1985, S. 3–40.

Lindsay 1847

Alexander William Crawford Lindsay, *Sketches of the History of Christian Art*, 3 Bde, London 1847.

Lipman 1936

Jean Lipman, *The Florentine Profile Portrait in the Quattrocento*, in: *The Art Bulletin* 18, 1936, Nr. 1, S. 54–102.

Locher 2001

- Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München 2001.
- Locher 2003
Hubert Locher, Whistler und Manet. Aktualisierung eines Vergleichs auf den Spuren Julius Meyer-Graefes, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 66, 2003, Nr. 2, S. 237–260.
- Locher 2007
Hubert Locher, *Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert: eine kommentierte Anthologie*, Darmstadt 2007.
- Locher 2007a
Hubert Locher, Renaissance, in: *Kritische Berichte*, 3, 2007, S. 31–33.
- Locher 2008
Hubert Locher, *Grammatik der Kunstgeschichte: Sprachproblem und Regelwerk im „Bild-Diskurs“*: Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag, Zürich 2008.
- Locher 2009
Hubert Locher, „Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte“ – Grenzen und Möglichkeiten eines Rahmenwechsels, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 2009.
- Lochmaier 1992
Katrin-Christina Lochmaier, Die Galerie „Neue Kunst – Hans Goltz“ München 1912–27, in: *Junge* 1992, S. 103–110.
- Lokatis 2011
Siegfried Lokatis, Ingrid Sonntag (Hg.), *100 Jahre Kiepenheuer Verlage*, Berlin 2011.
- Longhi 1913
Roberto Longhi, I pittori futuristi, in: *La Voce*, 5, 15, 1913, S. 1051–1053.
- Longhi 1914
Roberto Longhi, *Scultura futurista Boccioni*, Florenz 1914.
- Longhi 1914
Roberto Longhi, Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana, in: *L’Arte*, XVII (1914), 198–221, 241–256.
- Longhi 1927
Roberto Longhi, *Piero della Francesca*, Rom 1927.
- Longhi 1937
Roberto Longhi, *Carlo Carrà*, Mailand 1937.
- Longhi 1949
Roberto Longhi, *Piero della Francesca: Fresken*, Bern 1949.
- Longhi 1950
Roberto Longhi, Un disegno per la Grande-Jatte e la cultura a formale di Seurat, in: *Paragone* 1 (Januar 1950), Nr. 1, S. 40–43.
- Longhi 1963
Roberto Longhi, *Piero della Francesca, con aggiunte fino al 1962*, Florenz 1963.
- Longhi 1963a
Roberto Longhi, „Fortuna“ di Piero della Francesca, in: *Paragone* XIV, Nr. 159, März 1963, S. 3–26.
- Longhurst 1930
M.H. Longhurst, The Italian Exhibition, in: *Burlington Magazine* 56 (1930), Nr. 322.
- Lorenzo 1998
Andrea di Lorenzo, *Piero della Francesca nel Museo Poldi Pezzoli*, in: *Prete* 1998, S. 165–176.
- Lübbe 1985
Hermann Lübbe, *Die Gegenwart der Vergangenheit: kulturelle und politische Funktionen des historischen Bewusstseins: Vortrag gehalten vor der 16. Landschaftsversammlung am 16. März 1985 in Oldenburg*, Oldenburg 1985.
- Lützel 1962
Heinrich Lützel, Die außerwissenschaftliche Kunsterfahrung, in: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1962, S. 189–249.
- Maetzke 1988
Anna Maria Maetzke, *Il Museo civico di Sansepolcro*, Florenz 1988.
- Maetzke 1998
Anna Maria Maetzke, *Piero della Francesca*, Mailand 1998.
- Maetzke/ Bertelli 2001
Anna Maria Maetzke, Carlo Bertelli, *Piero della Francesca. La leggenda della Vera Croce in San Francesco ad Arezzo*, Mailand 2001.
- Maetzke 2013

- Anna Maria Maetzke, Piero della Francesca, Mailand 2013.
- Mai 2011
Ekkehard Mai, Shadows Erfolgsmodell. Die Düsseldorfer Kunstakademie im Vergleich, in: Baumgärtel 2011, S. 50–61.
- Maiorino 1986
Giancarlo Maiorino, The Legend of Geometry fulfilled. Abstraction and Denaturalization of Matter in the Paintings of Piero della Francesca and Piet Mondrian, in: Gazette des Beaux-Arts, 6, 107 (1986), S. 111–117.
- Maison 1960
Karl Eric Maison, Bild und Abbild: Meisterwerke von Meistern kopiert und umgeschaffen, München 1960.
- Malraux 1960
André Malraux, Stimmen der Stille, München/ Zürich 1960.
- Malsch 1997
Friedemann Wilhelm Malsch, Künstlermanifeste: Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus, Weimar 1997.
- Manescalchi 2011
Roberto Manescalchi, L'Ercole di Piero: tra mito e realtà, Florenz 2011.
- Maur 1987
Karin von Maur, Carrà und Deutschland, in: Kat. Ausst. Baden-Baden 1987, S. 11–22.
- Maurer 1992
Emil Maurer, Piero della Francesca. Über allen Widersprüchen, in: Kunstpresse, Juni 1992, S. 13–22.
- Mazzalupi 2006
Matteo Mazzalupi, „Uno se parte dal Borgo ... e va ad Ancona“: Piero nel 1450, in: Nuovi studi, 11, 2006 (2007), Nr. 67, S. 2–10.
- McQueen 2003
Alison McQueen Tokita, The rise of the cult of Rembrandt: reinventing an old master in nineteenth-century France, Amsterdam 2003.
- Meier-Graefe 1899
Julius Meier-Graefe, Beiträge zu einer modernen Ästhetik, in: Die Insel, 1. Jg., 1.10.1899, S. 65–91.
- Meier-Graefe 1904
Julius Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, 3 Bde, Stuttgart 1904.
- Meier-Graefe 1920
Julius Meier-Graefe, Cézanne und sein Kreis: ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte, München 1920.
- Meier-Graefe 1924
Julius Meier-Graefe, Stil und Geschmack, Berlin 1924.
- Meier-Graefe 1927
Julius Meier-Graefe, Widmungen zu seinem sechzigsten Geburtstag, München 1927.
- Meier-Graefe 1987
Julius Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, neu hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Hans Belting, München 1987.
- Meier-Graefe 2001
Julius Meier-Graefe, Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da: Briefe und Dokumente, hrsg. und kommentiert von Catherine Krahmer, Göttingen 2001.
- Meier 1991
Nikolaus Meier, Italien und das deutsche Formgefühl, in: Pfothner 1991, S. 306–327.
- Meltzoff 1942
Stanley Meltzoff, The Revival of the Le Nains, Art Bulletin, 1942, S. 259–286.
- Melville, G. 2001
Gert Melville, Institutionalität und Symbolisierung: Verstetigungen kultureller Ordnungsmuster in Vergangenheit und Gegenwart, Köln 2001.
- Melville, S. 1998
Stephen Melville, Phenomenology and the Limits of Hermeneutics, in: Cheetham 1998, S. 143–154.
- Metken 1981
Günter Metken, Eine demokratische Kunst: das Portrait der Neuen Sachlichkeit, Kat. Ausst. Paris 1981, S. 106–119.
- Metken 1987
Günter Metken, Nord-Süd. Monolog oder Gespräch. Vom Nachleben der Deutsch-Römer, in: Kat. Ausst. München 1987.
- Meyer 2012

- Corina Meyer, [...] denn gute Gemälde hatte ich versprochen, gute habe ich geliefert, aber, aber [...]. Ein folgenreicher Streit um die Erwerbung eines Filippino Lippi im Städelschen Kunstinstitut um 1820, in: RIHA Journal 0057, 15. Okt. 2012.
- Michalski 1992
Sergiusz Michalski, Neue Sachlichkeit: Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919–1933, Köln 1992.
- Mitchell 1994
W. J. T. Mitchell, Picture Theory. Essays on verbal and visual representation, Chicago, 1994.
- Moeller van den Bruck 1913
Arthur Moeller van den Bruck, Die italienische Schönheit, München 1913.
- Molderings 2004
Herbert Molderings, Fotogeschichte aus dem Geist des Konstruktivismus. Gedanken zu Walter Benjamins „Kleine Geschichte der Fotografie“, in: Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag, hrsg. von Margit Kern, Thomas Kirchner und Hubertus Kohle, München, Berlin 2004, S. 443–460.
- Mondini 2005
Daniela Mondini, Mittelalter im Bild: Séroux d’Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800, Zürich 2005.
- Montanari 1998
Raffaella Montanari, Piero e le incisioni, in: Prete 1998, S. 113–124.
- Morandi 2008
Giorgio Morandi, Giorgio Morandi 1890–1964, hrsg. von Maria Cristina Bandera, Renato Miracco, Mailand 2008.
- Müller 2000
Vanessa Müller, „How Botticellian!“, ästhetische Priorität und der Widerruf Pygmalions, Studien zur Botticelli-Rezeption im englischen Ästhetizismus, Münster 2000.
- Müller 2010
Tom Müller, Perspektivität und Unendlichkeit: Mathematik und ihre Anwendung in der Frührenaissance, Regensburg 2010.
- Müller-Scherf
Angelika Müller-Scherf, Klassizismus und Realismus im Werk von Edmund und Alexander Kanoldt, in: Kat. Ausst. Freiburg 1987, S. 11–27.
- Müntz 1889
Eugène Müntz, Andrea Mantegna e Piero della Francesca. Studio sulla Predella della Pala di San Zeno, in: Archivio Storico dell’Arte, II (1889), S. 273–278.
- Müntz 1889–1895
Eugène Müntz, Histoire et l’art pendant la Renaissance, Paris 1889–1895.
- Müntz 1894
Eugène Müntz, L’arte italiana nel quattrocento, Mailand 1894.
- Muther 1893
Richard Muther, Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert, 2 Bde, München 1893/1894.
- Muther 1899
Richard Muther, Geschichte der Malerei, Leipzig 1899–1900.
- Muther 1901
Richard Muther, Studien und Kritiken, 2 Bde., Wien 1901.
- Muther 1920
Richard Muther, Geschichte der Malerei, 3. Auflage, Berlin 1920.
- Nagel 2010
Alexander Nagel, Anachronic Renaissance, New York 2010.
- Nagel 2012
Alexander Nagel, Medieval modern: art out of time, New York 2012.
- Neidhardt 1997
Hans Joachim Neidhardt, Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, Leipzig 1997.
- Neidhardt 2003
Hans Joachim Neidhardt, Die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, Wien 2003.
- Neidhardt 2008
Hans Joachim Neidhardt, Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, Leipzig 2008.
- Nelson 2001
Victoria Nelson, The secret life of puppets, Cambridge 2001.
- Nentwig 2011

- Janina Nentwig, Aktdarstellung in der Neuen Sachlichkeit, Frankfurt 2011.
- Nerding 2012
Winfried Nerding, Geschichte der Rekonstruktion – Konstruktion der Geschichte, München 2010.
- Nietzsche 1964
Friedrich Nietzsche, Unzeitgemäße Betrachtungen, Stuttgart 1964.
- Nietzsche 1984
Friedrich Nietzsche, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, Zürich 1984.
- Nietzsche 1999
Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke: kritische Studienausgabe in 15 Bänden, München 1999.
- Novotny 1970
Fritz Novotny, Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive, Wien 1970.
- Onians 2004
John Onians, Dumont Weltatlas der Kunst, Köln 2004.
- Osborn 1920
Max Osborn, Geschichte der Kunst: eine kurzgefasste Darstellung ihrer Hauptepochen, Berlin 1920.
- Ottley 1823
William Young Ottley, The Italian school of design: being a series of fac-similes of original drawings by the most eminent painters and sculptors of Italy, London 1823.
- Paetzold 1990
Heinz Paetzold, Ästhetik der neueren Moderne: Sinnlichkeit und Reflexion in der konzeptionellen Kunst der Gegenwart, Stuttgart 1990.
- Pagliai 1996
Daniela Pagliai, Piero della Francesca e il ritratto di profilo come genere: tra storia dell'arte e mercato, in: Dalai Emiliani 1996, S. 543–53.
- Pagliai 1998
Daniela Pagliai, I falsi ritratti di Piero della Francesca, in: Prete 1998, S. 65–71.
- Panofsky 1927
Erwin Panofsky, Perspektive als symbolische Form, 1927.
- Passarge 1981
Walter Passarge, Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart, Mittenwald 1981.
- Passavant 1820
Johann David Passavant, Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana: zur Bestimmung des Gesichtspunktes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist, Heidelberg und Speyer 1820.
- Passavant 1839–1858
Johann David Passavant, Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, Leipzig 1839–1858 (Mit 14 Abbildungen).
- Pater 1906
Walter Pater, Die Renaissance: Studien in Kunst und Poesie, 2. Auflage, Jena, 1906.
- Pauli
Gustav Pauli, Die Zukunft der Kunstkritik, in: Ganymed: Jahrbuch für die Kunst, S. 298–304.
- Pavoni 2005
Rosanna Pavoni, Vivere con il Rinascimento nel XIX secolo, in: Fontana 2005, S. 603–615.
- Penny 1998
Nicholas Penny, Piero della Francesca in the National Gallery, in: Prete 1998, S. 185–191.
- Peppel 2008
Claudia Peppel, Der Manichino: von der Gliederpuppe zum technisierten Kultobjekt: Körperimaginationen im Werk Giorgio de Chiricos, Weimar 2008.
- Peters 1998
Olaf Peters, Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus: Affirmation und Kritik, 1931–1947, Berlin 1998.
- Pfisterer 1999
Ulrich Pfisterer, Phidias und Polyklet von Dante bis Vasari. Zu Nachruhm und künstlerischer Rezeption antiker Bildhauer in der Renaissance, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 26 (1999), S. 61–97.
- Pfisterer 2007
Ulrich Pfisterer (Hg.), Klassiker der Kunstgeschichte, München 2007.
- Pfotenhauer 1991
Helmut Pfotenhauer (Hg.), Kunstliteratur als Italienerfahrung, Tübingen 1991.
- Pichi 1892

- Giovanni Felice Pichi, *La vita e le opere di Piero della Francesca: Monografia*, Sansepolcro 1892.
- Pinder 1961
 Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, München 1961.
- Pochat 1986
 Götz Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie: von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986.
- Pochat 2001
 Götz Pochat, *Symboltheorien und Weisen der Welterzeugung*, in: Melville 2001, S. 77–94.
- Poeschke 1993
 Joachim Poeschke (Hg.), *Italianische Frührenaissance und nordeuropäisches Mittelalter: Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang*, München 1993.
- Poletti 2001
 Federico Poletti, Antonio e Piero Pollaiuolo, Mailand 2001.
- Polezzi 1993
 Loredana Polezzi, *Piero a Bloomsbury*, in: Brill 1993a, S. 21–39.
- Pontiggia 2008
 Elena Pontiggia, *Modernità e Classicità. Il Ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni trenta*, Mailand 2008.
- Pope-Hennessy 1991
 John Pope-Hennessy, *The Piero della Francesca Trail*, London 1991.
- Pope-Hennessy 1992
 John Pope-Hennessy, *Sulle tracce di Piero della Francesca*, Turin 1992.
- Prange 2004
 Regine Prange, *Die Geburt der Kunstgeschichte: Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*, Köln 2004.
- Prange 2007
 Regine Prange, *Kunstgeschichte 1750–1900: eine kommentierte Anthologie*, Darmstadt 2007.
- Presilla 1999
 Lucia Presilla, *Alcune note sulle mostre di Valori Plastici in Germania*, in: *Commentari d'arte*, Bd. 5, Heft 12, 1999, S. 51–67.
- Presler 1992
 Gerd Presler, *Glanz und Elend der 20er Jahre: die Malerei der Neuen Sachlichkeit*, Köln 1992.
- Prete 1998
 Cecilia Prete (Hg.), *Piero interpretato: copie, giudizi e musealizzazione di Piero della Francesca*, Ancona 1998.
- Prete 1998
 Cecilia Prete, *L'insegnamento della copia nell'Accademia di Belle Arti di Firenze e i copisti nelle Reali Gallerie*, in: Prete 1998, S. 73–82.
- Previtali 1964
 Giovanni Previtali, *La fortuna dei primitivi: dal Vasari ai neoclassici*, Turin 1964.
- Previtali 1982
 Giovanni Previtali (Hg.), *L'arte di scrivere sull'arte: Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Rom 1982.
- Preziosi 1989
 Donald Preziosi, *Rethinking art history: meditations on a coy science*, New Haven 1989.
- Quondam 2005
 Amedeo Quondam, *Classicismi e Rinascimento: forme e metamorfosi di una tipologia culturale*, in: Fontana 2005, S. 71–102.
- Read 1945
 Herbert Read, *Art and society*, London 1945.
- Reese 1998
 Beate Reese, *Melancholie in der Malerei der Neuen Sachlichkeit*, Frankfurt am Main/ Bern 1998.
- Rehm 1924
 Walther Rehm, *Das Werden des Renaissancebildes in der deutschen Dichtung. Vom Rationalismus bis zum Idealismus*, München 1924.
- Rehm 1969
 Walther Rehm, *Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung*, in: Ders. *Der Dichter und die neue Einsamkeit. Aufsätze zur Literatur um 1900*, Göttingen 1969, S. 34–77.
- Reifenscheid 1994
 Beate Reifenscheid, *Raffaello in den Bildmedien des 19. Jahrhunderts*, in: Vietta 1994, S. 33ff.
- Rewald 2007

- Sabine Rewald, Balthus. Aufgehobene Zeit, Köln 2007.
- Ricci 1910
Corrado Ricci, Pier della Francesca: album con 117 riproduzioni in 64 tavole, Rom 1910 (Folio. Etikett Einband: Öffentliche Kunstsammlung Basel Geschenk des II. Ferienkurses Schweizerischer Mittelschullehrer Februar 1925).
- Ricci 1911
Corrado Ricci, Geschichte der Kunst in Nord-Italien, Stuttgart 1911.
- Ricci 1913
Corrado Ricci, Note d'Arte: I: affreschi di Pier della Francesca in Ferrara; II: il „Musicista“ dell'Ambrosiana, 1913.
- Riegl 1889
Alois Riegl, Kunstgeschichte und Universalgeschichte, in: Festgaben zu Ehren Max Büdingers von seinen Freunden und Schülern, Innsbruck 1898, S. 449–457.
- Riegl 1927
Alois Riegl, Spätromische Kunstindustrie, Wien 1927.
- Riegl 1929
Alois Riegl, Gesammelte Aufsätze, Augsburg 1929.
- Riegl 1966
Alois Riegl, Historische Grammatik der bildenden Künste, Graz 1966.
- Rintelen 1912
Friedrich Rintelen, Giotto und die Giotto-Apokryphen, München 1912.
- Rintelen 1920
Friedrich Rintelen, Piero della Francesca, in: Basler Nachrichten 24.10.1920, in: Reden und Aufsätze, Basel 1927, S. 44–55.
- Rintelen 1922
Friedrich Rintelen, Piero della Francesca, in: Kunst und Künstler, Jg. XX, Heft 1 (1922), S. 3–14.
- Rio 1836
Rio, Alexis-François: De la poésie chrétienne, Paris 1836.
- Rio 1872
Alexis-François Rio, De l'art chrétien: Toscane et Ombrie, Paris 1872.
- Ritter 1977
Lea Ritter Santini, Maniera Grande. Über italienische Renaissance und deutsche Jahrhundertwende, in: Eisenwerth 1977, S. 170–205.
- Roche-Pézard
Fanette Roche-Pézard, „Valori Plastici“ und „Novecento“, Kat. Ausst. Paris 1981, S. 48–61.
- Roditi 1960
Edouard Roditi, Dialoge über Kunst: mit Carlo Carrà, Marc Chagall, Hannah Höch, Oskar Kokoschka, Marino Marini, Joan Miró, Henry Moore, Giorgio Morandi, Gabriele Münter, Ernst Wilhelm Nay, Ossip Zadkine, Pawel Tschelitschew, Wiesbaden 1960.
- Roeck 2001
Bernd Roeck, Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien, München 2001.
- Roeck 2004
Bernd Roeck, Das historische Auge: Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit – von der Renaissance zur Revolution, Göttingen 2004.
- Roeck 2006
Bernd Roeck, Mörder, Maler und Mäzene: Piero della Francescas „Geißelung“: eine kunsthistorische Kriminalgeschichte, München 2006.
- Roelstraete 2009
Dieter Roelstraete, After the Historiographic Turn: Current Findings, in: e-flux 2009.
- Roethel 1980
Hans K. Roethel (Hg.), Kandinsky. Die Gesammelten Schriften, Salenstein 1980.
- Roettgen 1996
Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien – Anfänge und Entfaltung 1400–1470, München 1996.
- Roh 1924
Franz Roh, Kay Nebel und die Wendung in der Malerei, in: Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur. Bruckmann, München 1924, S. 10–14.
- Roh 1925

- Franz Roh, *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig 1925.
- Roh 1926
 Franz Roh, *Zur jüngsten niederrheinischen Malerei*, in: *Das Kunstblatt*, 1926, S. 363–368.
- Roh 1930
 Franz Roh, *Räderscheidt: Zwei Menschen*, in: *Das Kunstblatt*, Jg. 7, 1930, S. 100–103.
- Rohlmann 1996
 Michael Rohlmann, *Botticellis „Primavera“*. Zu Anlass, Adressat und Funktion von mythologischen Gemälden im Florentiner Quattrocento, in: *Artibus et Historiae* 17 (1996), Nr. 33, S. 97–132.
- Ronchey 2006
 Silvia Ronchey, *L'Enigma di Piero: L'ultimo bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione di un grande quadro*, Mailand 2006.
- Rosenauer 1992
 Artur Rosenauer, *Piero della Francesca (c. 1420 – 1492): nel V centenario della morte = zur 500. Wiederkehr des Todestages*, in: *Studi italo-tedeschi*, 16 (1992), S. 66–102.
- Rosenauer 1996
 Artur Rosenauer, *Piero della Francesca visto da Julius von Schlosser*, in: *Dalai Emiliani* 1996, S. 593–601.
- Rosenberg 1996
 Raphael Rosenberg, *Ikonik und Geschichte. Zur Frage der historischen Angemessenheit von Max Imdahls Kunstbetrachtung*, 1996. (<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/193/>)
- Rosenthal 1923
 Léon Rosenthal, *Piero della Francesca et notre temps*, in: *L'Amour de l'art*, 1923, S. 767–772.
- Rosini 1839–47
 Giovanni Rosini, *Storia della Pittura Italiana, esposta con i monumenti*, Pisa 1839–47.
- Roth 1991
 Stefanie Roth, *Friedrich Hölderlin und die deutsche Frühromantik*, Stuttgart 1991.
- Rubin 1984
 William Rubin, *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, München 1984.
- Rumohr 1831
 Carl Friedrich von Rumohr, *Über Raphael und sein Verhältnis zu den Zeitgenossen*, Berlin 1831.
- Rumohr 1832
 Carl Friedrich von Rumohr, *Drey Reisen nach Italien*, Leipzig 1832.
- Rumohr 1920
 Carl Friedrich von Rumohr, *Italienische Forschungen*, hrsg. von Julius von Schlosser, Frankfurt am Main 1920.
- Rüsen 1976
 Jörn Rüsen, *Ästhetik und Geschichte: geschichtstheoretische Untersuchungen zum Begründungszusammenhang von Kunst, Gesellschaft und Wissenschaft*, Stuttgart 1976.
- Ruskin 1906
 John Ruskin, *The stones of Venice: introductory chapters and local indices for the use of travellers while staying in Venice and Verona*, London 1906.
- Russell 2007
 Mark A. Russell, *Between tradition and modernity: Aby Warburg and the public purposes of art in Hamburg, 1896–1918*, New York 2007.
- Sachs-Hombach 2003
 Klaus Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Köln 2003.
- Sachs-Hombach 2005
 Klaus Sachs-Hombach, *Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt am Main 2005.
- Salinger 1933
 Margaretta M. Salinger, *The Classic Casorati*, in: *Parnassus* 5 (1933), Nr. 1, S. 20–22.
- Salmi 1979
 Mario Salmi, *La pittura di Piero della Francesca*, Novara 1979.
- Salvi 2001
 Claudia Salvi, *Piero della Francesca et les peintres toscans de la première Renaissance italienne*, Brüssel 2001.
- Salzmann 1992
 Siegfried Salzmann, *Gustav Pauli und das moderne Kunstmuseum*, in: *Junge* 1992, S. 235.
- Sander 1980
 Gunter Sander (Hg.), *August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts. Portraitphotographien 1892–1952*,

- München 1980.
- Sandström 1963
Sven Sandström, *Levels of Unreality: Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance*, Uppsala 1963.
- Sauerländer 1999
Willibald Sauerländer, *Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik*, Köln 1999.
- Sauerländer 1999a
Willibald Sauerländer, Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de siècle, in: Sauerländer 1999, S. 213–228.
- Scarpati 1990
Maria Antonietta Scarpati, Raffaello nella critica d'arte ottocentesca attraverso l'opera di Johann David Passavant, in: Fagiolo 1990, S. 757–780.
- Schade 2004
Sigrid Schade, *Scheinalternative Kunst – oder Bildwissenschaft*, in: Heusser 2004, S. 87–99.
- Schäfer 1993
Werner Schäfer, Michael Euler-Schmidt (Hg.), *Anton Räderscheidt*, Köln 1993.
- Scheffler 1921
Karl Scheffler, *Italien: Tagebuch einer Reise*, Leipzig 1921.
- Scherkel 2000
Robert Scherkel, Charles Blancs Musée des copies. Kopien wie Originale? in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63 (2000), Nr. 3, S. 358–371.
- Schlosser 1924
Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur: ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924.
- Schlosser 1933
Julius von Schlosser, *Künstlerprobleme der Frührenaissance*, Wien und Leipzig 1933.
- Schmalenbach 1940
Fritz Schmalenbach, The Term Neue Sachlichkeit, in: *The Art Bulletin* 22 (Sep. 1940), Nr. 3, S. 161–165.
- Schmalenbach 1973
Fritz Schmalenbach, *Die Malerei der Neuen Sachlichkeit*, Berlin 1973.
- Schmarsow 1891
August Schmarsow, *Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen*, Berlin 1891.
- Schmarsow 1886
August Schmarsow, *Melozzo da Forlì: ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte Italiens im 15. Jahrhundert*, Berlin 1886.
- Schmidt-Burkhardt 2005
Astrit Schmidt-Burkhardt, *Stammbäume der Kunst: zur Genealogie der Avantgarde*, Berlin 2005.
- Schmied 1969
Wieland Schmied, *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland, 1918–1933*, Hannover 1969.
- Schmied 1982
Wieland Schmied, Die metaphysische Kunst des Giorgio de Chirico vor dem Hintergrund der deutschen Philosophie: Schopenhauer, Nietzsche, Weininger, in: *Kat. Ausst. München 1982*, S. 89–108.
- Schmied 1985
Wieland Schmied, Georg Schrimpf und seine Italien-Sehnsucht, in: Storch 1985.
- Schmied 2001
Wieland Schmied, *Giorgio de Chirico – Reise ohne Ende*, München 2001.
- Schmitz 1992
Norbert Schmitz (Hg.), *Heinrich Wölfflin, Vorlesungen zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, Weimar 1992.
- Schmitz 1993
Norbert Schmitz, *Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne: exemplarische Studien zum Verhältnis von klassischer Avantgarde und zeitgenössischer Kunstgeschichte in Deutschland: Hölzel, Wölfflin, Kandinsky, Dvořák, Alfter* 1993.
- Schnackenberg 1992
Gjertrud Schnackenberg, *A gilded lapse of time*, New York 1992.
- Schneede 2001
Uwe Schneede, *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert*, München 2001.
- Schneemann 2004
Peter J. Schneemann, *Nähe und Distanz als Herausforderung einer Kunstgeschichte der Gegenwart. Fragen*

- zum Konzept einer erweiterten Dokumentation, in: Heusser 2004, S. 293–306.
- Schöning 2012
 Antonia von Schöning, Die universelle Verwandtschaft zwischen den Bildern. André Malraux' Musée Imaginaire als Familienalbum der Kunst, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2012 (9 Seiten), www.kunsttexte.de.
- Scholtz 1991
 Gunter Scholtz, Zwischen Wissenschaftsanspruch und Orientierungsbedürfnis: zu Grundlage und Wandel der Geisteswissenschaften, Frankfurt am Main 1991.
- Scholz 1981
 Georg Scholz, Die Elemente zur Erzielung der Wirkung im Bilde, Kat. Ausst. Paris 1981, S. 139.
- Schönwälder 1995
 Jürgen Schönwälder, Ideal und Charakter: Untersuchungen zu Kunsttheorie und Kunstwissenschaft um 1800, München 1995.
- Schroeder 1996
 Veronika Schroeder, Spanien und die Moderne – Marcell von Nemes, Julius Meier-Graefe, Hugo von Tschudi, in: Hohenzollern 1996, S. 419–423.
- Schroeder 1998
 Veronika Schroeder, El Greco im frühen deutschen Expressionismus: von der Kunstgeschichte als Stilgeschichte zur Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, Frankfurt am Main 1998.
- Schröter 1990
 Elisabeth Schröter, Raffael-Kult und Raffael Forschung. Johann David Passavant und seine Raffael-Monographie im Kontext der Kunst und Kunstgeschichte seiner Zeit, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 26 (1990), S. 303–398.
- Schulze-Hoffmann 1988a
 Carla Schulze-Hoffmann (Hg.), Mythos Italien – Wintermärchen Deutschland: die italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland, München 1988.
- Schulze-Hoffmann 1988b
 Carla Schulze-Hoffmann, Mythos Italien-Wintermärchen Deutschland. Konstanten der italienischen Kunst des 20. Jahrhunderts im Vergleich mit Deutschland, in: Schulze-Hoffmann 1988a, S. 9–30.
- Schümann 1971
 Carl-Wolfgang Schümann, Rückgriffe auf die ältere Kunst, in: Schneede 1971, S. 21–24.
- Schuster 1988
 Peter-Klaus Schuster, Neo-Neo-Klassizismus: Neusachliche Tendenzen im Vergleich Italien-Deutschland, in: Schulze-Hoffmann 1988a.
- Schwarz 1999
 Dieter Schwarz (Hg.), Van Gogh, van Doesburg, de Chirico, Picasso, Guston, Weiner, Mangold, Richter, Texte zu Werken im Kunstmuseum Winterthur, Düsseldorf 1999.
- Sedlmayr 1958
 Hans Sedlmayr, Kunst und Wahrheit, München 1958.
- Sedlmayr
 Hans Sedlmayr, Epochen und Werke: gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte, München 1985.
- Seidlitz 1897–98
 Woldemar von Seidlitz, Der Karlsruher Künstlerbund, in: Pan 3 (1897–98), Nr. III/IV, S. 235–238.
- Seitter 1992
 Walter Seitter, Piero della Francesca: parallele Farben, Berlin 1992.
- Sello 1979
 Katrin Sello, Bruch mit der Tradition, in: Kat. Ausst. Hannover 1979, S. 17–34.
- Sello 1979
 Katrin Sello, Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst, in: Kat. Ausst. Hannover 1979, S. 9–16.
- Sempff 2007
 Michael Semff (Hg.), Philip Guston – Arbeiten auf Papier, Ostfildern 2007.
- Séroux d'Agincourt 1811–1823
 Jean Baptiste Séroux d'Agincourt, Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence jusqu'au XVI. siècle, 6 Bde., Paris 1811–1823.
- Séroux d'Agincourt 1840
 Jean Baptiste Séroux d'Agincourt, Sammlung der vorzüglichsten Denkmäler der Malerei vorzugsweise in Italien vom IV. bis zum XVI. Jahrhundert, hrsg. von Ferdinand von Quast, Berlin 1840.
- Severini 1921
 Gino Severini, Du Cubisme au Classicisme, Paris 1921.

Severini 1972

Gino Severini, *Dal cubismo al classicismo: e altri saggi sulla divina proporzione e sul numero d'oro*, Florenz 1972.

Severini 1946

Gino Severini, *Tutta la vita di un pittore*, Rom 1946.

Sherman 1991

Cindy Sherman, *Cindy Sherman: history portraits/ mit einem Text von Arthur C. Danto*, München 1991.

Shone 1976

Richard Shone, *Bloomsbury portraits: Vanessa Bell, Duncan Grant, and their circle*, Oxford 1976.

Sick 2007

Franziska Sick, *Zeitlichkeit in Text und Bild*, Heidelberg 2007.

Sidow 1923

Max Sidow, *Beiträge zum Werk des Piero della Francesca*, Jena 1923.

Siebert 1991

Irmgard Siebert, *Jacob Burckhardt: Studien zur Kunst- und Kulturgeschichtsschreibung*, Basel 1991.

Sisi 1993

Carlo Sisi, *Spunti novecenteschi per Piero della Francesca*, in: Brilli 1993a, S. 15–20.

Smith 1995

Christine Smith, *Piero's Painted Architecture: Analysis of His Vocabulary*, in: Aronberg Lavin 1995, S. 223–254.

Soffici 1920

Ardengo Soffici, *Primi principi di una estetica futurista*, Florenz 1920.

Spalletti 1979

Ettore Spalletti, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750–1930)*, in: Bollati 1979, S. 417–483.

Steegmann 1947

John Steegman, *Lord Lindsay's History of Christian Art*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 10 (1947), S. 123–131.

Steinhauser 1989

Monika Steinhauser, *„Wir haben Künstler und keine eigentliche Kunst“*. Gottfried Semper und die Neurenaissance, in: Vasoli 1989, S. 203–230.

Stella 2005

Vittorio Stella, *Il giudizio dell'arte: la critica storico – estetica in Croce e nei crociani*, Macerata 2005.

Stierle 1987

Karlheinz Stierle, *Renaissance. Die Entdeckung eines Epochenbegriffs aus dem Geist des 19. Jahrhunderts*, in: Herzog/Reinhart 1987, S. 453–492.

Stierle 1996

Karlheinz Stierle, *Italianische Renaissance und deutsche Romantik*, in: Hausmann 1996.

Stoeber 1992

Michael Stoeber, *Paul Erich Küppers und seine Nachfolger – Die hannoversche Kestner-Gesellschaft in den Jahren 1916–1933*, in: Junge 1992.

Stokes 1949

Adrian Stokes, *Art and science: a study of Alberti, Piero della Francesca and Giorgione*, London 1949.

Stokes 2002

Adrian Stokes, *The Quattro Cento and Stones of Rimini*, University Park, PA 2002.

Storch 1985

Wolfgang Storch, *Georg Schrimpf und Maria Uhden: Leben und Werk*, Berlin 1985.

Strehlke 1992

Carl Brandon Strehlke, *The Piero Exhibitions. Urbino, Monterchi, Sansopolcro and Florence*, in: *Burlington Magazine* 134 (1992), Nr. 1077, S. 821–824.

Strzygowski 1907

Josef Rudolf Thomas Strzygowski, *Die bildende Kunst der Gegenwart: ein Büchlein für Jedermann*, Leipzig 1907.

Strzygowski 1923

Josef Rudolf Thomas Strzygowski, *Die Krisis der Geisteswissenschaften vorgeführt am Beispiele der Forschung über bildende Kunst: ein grundsätzlicher Rahmenversuch*, Wien 1923.

Stückelberger 1996

Johannes Stückelberger, *Rembrandt und die Moderne: der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900*, München 1996.

Suida 1923

Wilhelm Suida, Rezension von Piero della Francesca/ Adolfo Venturi, Florenz 1922, in: *Belvedere* 3 (1923), S. 55–56.

Syre 1988a

Cornelia Syre, Versöhnung von Tradition und Revolution. Die Rezeption des italienischen Trecento und Quattrocento bei Carla Carrà und Giorgio de Chirico, in: Schulz-Hoffmann 1988, S. 65–70.

Szczerski 2004

Andrzej Szczerski, Art history as art criticism? in: Heusser 2004, S. 287–292.

Tavel 1986

Hans Christoph von Tavel, *Der Blaue Reiter*, Bern 1986.

Tessitore 1989

Fulvio Tessitore, L'idea di Rinascimento nella cultura idealistica italiana tra Ottocento e Novecento, in: Vasoli 1989, S. 171–202.

Thürlemann 1986

Felix Thürlemann, Famose Gegenklänge. Der Diskurs der Abbildungen im Almanach „Der Blaue Reiter“, in: Kat. Ausst. Bern 1986, S. 210–222.

Tietze 1913

Hans Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte: ein Versuch*, Leipzig 1913.

Tietze 1925

Hans Tietze, *Lebendige Kunstwissenschaft: Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte*, Wien 1925.

Tietze 1931

Hans Tietze, Two Exhibitions of German Early Painting, in: *Burlington Magazine* 59 (1931), Nr. 341, S. 80–82.

Tietze 2007

Hans Tietze, *Lebendige Kunstwissenschaft*, hrsg. von Almut Krapf-Weiler und Hans Aurenhammer, Wien 2007.

Tomasella 1995

Giuliana Tomasella, Una convivenza difficile: Longhi e l'arte novecentesca, in: *Artibus et Historiae*, 16, 32 (1995) S. 203–215.

Trautwein 1997

Robert Trautwein, *Geschichte der Kunstbetrachtung: von der Norm zur Freiheit des Blicks*, Köln 1997.

Tschudi 1912

Hugo von Tschudi, *Gesammelte Schriften zur neueren Kunst*, München 1912.

Tschudi 1912a

Hugo von Tschudi, Vorwort zum Katalog der aus der Sammlung des kgl. Rates Marzell von Nemes von Budapest in der kgl. Alten Pinakothek zu München 1911 ausgestellten Gemälde, in: Tschudi 1912, S. 226–231.

Tucholski 1984

Barbara Tucholski, Friedrich Wihlem von Schadow (1789–1862). Künstlerische Konzeption und poetische Malerei, Bonn 1984.

Vaisse 1976

Pierre Vaisse, Charles Blanc und das „Musée des Copies“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39 (1976), S. 54–66.

Vakkari 2007

Johanna Vakkari, *Focus on form: J.J. Tikkanen, Giotto and art research in the 19th century*, Helsinki 2007.

Vasari 1971

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hrsg. von Rosanna Bettarini und Paolo Barocchi, Florenz 1971.

Vasoli 1989

Cesare Vasoli, *Il Rinascimento nell'Ottocento in Italia e Germania/ Die Renaissance im 19. Jahrhundert in Italien und Deutschland*, Bologna 1989.

Venturi, A. 1901–1940

Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Mailand 1901–1940.

Venturi, A. 1910

Adolfo Venturi, *L'opera dei grandi artisti italiani: 1: Pier della Francesca/ Corrado Ricci*, Roma 1910, Rez., in: *L'Arte* 13 (1910), S. 317–318.

Venturi, A. 1921

Adolfo Venturi, *Frammenti di polittico di Piero della Francesca nella Galleria Liechtenstein*, in: *L'Arte*, 1921, Nr. IV.

Venturi, A. 1922

Adolfo Venturi, *Piero della Francesca, Florenz 1922 (I grandi maestri dell'arte italiana)*.

- Venturi, A. 1930
Adolfo Venturi, Exhibition of Italian Art. 1200–1900, London 1930.
- Venturi, A. 1978
Adolfo Venturi (Hg.), L'Italia e l'arte straniera: congresso; Roma, (16–22 ottobre 1912), Reprint Ed. 1922, Nendeln 1978.
- Venturi, L. 1926
Lionello Venturi, Il gusto dei primitivi, Bologna 1926.
- Venturi, L. 1954
Lionello Venturi, Piero della Francesca, Genf 1954.
- Venturi, L. 1974
Lionello Venturi, Geschichte der Kunstkritik, München 1974.
- Vietta 1994a
Silvio Vietta (Hg.), Romantik und Renaissance: die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik, Stuttgart 1994.
- Vietta 1994b
Silvio Vietta, Romantik und Renaissance – Einführung, in: Vietta 1994a, S. 1–14.
- Vietta 1994c
Silvio Vietta, Vom Renaissance-Ideal zur deutschen Ideologie: Wilhelm Heinrich Wackenroder und seine Rezeptionsgeschichte, in: Vietta 1994a, S. 140–162.
- Vietta 2007
Silvio Vietta, Akzeleration und Entzeitlichung in der Frühromantik, in: Sick 2007, S. 81–90.
- Vischer 1879
Robert Vischer, Luca Signorelli und die italienische Renaissance: eine kunsthistorische Monographie, Leipzig 1879.
- Vivarelli 1981
Pia Vivarelli, Klassizismus und bildende Kunst zwischen den Kriegen in Italien, in: Kat. Ausst. Paris 1981, S. 62–70.
- Vöge 1894
Wilhelm Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter: eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik, Straßburg 1894.
- Vögele 1993
Christoph Vögele, Niklaus Stoecklin und die neue Sachlichkeit, Zürich 1993.
- Voigt 1859
Georg Voigt, Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus, Berlin 1859.
- Voll 1913–1917
Karl Voll, Entwicklungsgeschichte der Malerei in Einzeldarstellungen, Leipzig 1913–1917.
- Vossler 1927
Karl Vossler, Über Vergleichung und Unvergleichlichkeit der Künste, in: Weixlgärtner 1927, S. 25–30.
- Waagen 1862
Gustav Friedrich Waagen, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, Stuttgart 1862.
- Wackenroder 1921
Wilhelm Heinrich Wackenroder, Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Leipzig 1921.
- Waetzold 1912
Wilhelm Waetzoldt, Einführung in die Bildenden Künste, Leipzig 1912.
- Waetzold 1924
Wilhelm Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker, Leipzig 1924.
- Waetzold 1927
Wilhelm Waetzoldt, Das Klassische Land: Wandlungen der Italiensehnsucht, Leipzig 1927.
- Waetzold 1938
Wilhelm Waetzoldt, Du und die Kunst: eine Einführung in Kunstbetrachtung und Kunstgeschichte, Berlin 1938.
- Walther 2002
Ingo F. Walther, Malerei der Welt: eine Kunstgeschichte in 900 Bildanalysen: von der Gotik bis zur Gegenwart, Köln 2002.
- Wandruszka 1989
Adam Wandruszka, Der internationale Renaissancismus, in: Vasoli 1989, S. 37–43.
- Warburg 1978
Aby Warburg, Piero della Francescas Constantinsschlacht in der Aquarellkopie des Johann Anton Ramboux, in:

- Venturi, Adolfo (Hg.), *L'Italia e l'arte straniera: congresso*; Roma, (16–22 ottobre 1912), Reprint, Nendeln 1978.
- Warburg 1998
Warburg, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Horst Bredekamp und Michael Diers, 2 Bde, Berlin 1998.
- Warburg 1998a
Aby Warburg, *Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance*, 1914, in: Warburg 1998, Bd. 1, S. 175–176.
- Warburg 2000
Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin 2000.
- Warburg 2010
Aby Warburg, *Werke in einem Band: auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*, Frankfurt am Main 2010.
- Warburg 2012
Aby Warburg, *Bilderreihen und Ausstellungen*, Berlin 2012.
- Waterfield 1966
Giles Waterfield, Henry Layard: *Nineteenth-Century Aesthete*, in: *Apollo*, Bd. 83, März 1966, S. 166 ff.
- Waters 1901
William George Waters, *Piero della Francesca*, London 1901.
- Wattenmaker 1993
Richard J. Wattenmaker, Anne Distel (Hg.), *I Capolavori della Barnes Foundation. Da Manet a Matisse*, Mailand 1993.
- Weisbach 1919
Werner Weisbach, *Renaissance als Stilbegriff*, in: *Historische Zeitschrift*, 120, Nr. 2, 1919, S. 250–280.
- Weisser-Lohmann 1998
Elisabeth Weisser-Lohmann, *Hegels Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*, Bonn 1998.
- Weissert 1999
Caecilie Weissert, *Reproduktionsstichwerke: Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Berlin 1999.
- Weissert 2009
Caecilie Weissert (Hg.), *Stil in der Kunstgeschichte: neue Wege der Forschung*, Darmstadt 2009.
- Weixlgärtner 1927
Arpad Weixlgärtner (Hg.): *Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstag*, Zürich 1927.
- Westheim 1922
Paul Westheim, *Ein neuer Naturalismus? Eine Rundfrage des Kunstblatts*, in: *Das Kunstblatt*, VI, 1922, S. 369–414.
- White 2008
Hayden White, *Metahistory*, Frankfurt am Main 2008.
- Wilson 1978
Michael Wilson, *The National Gallery London*, London 1978.
- Windhöfel 1992
Lutz Windhöfel, Paul Westheim (1886–1963) und seine Zeitschrift „Das Kunstblatt“ (1917–1933), in: *Junge* 1992.
- Windhöfel 1995
Lutz Windhöfel, Paul Westheim und Das Kunstblatt. Eine Zeitschrift und ihr Herausgeber in der Weimarer Republik, Köln 1995.
- Winklbauer 2014
Andrea Winklbauer, Was Künstler Historikern voraushaben. Kunst über Geschichte, *NZZ Feuilleton* vom 18.10.14.
- Winkler 1992
Kurt Winkler, Ludwig Justi – Der konservative Revolutionär, in: *Junge* 1992.
- Winterberg 1899
Constantin Winterberg, *Petrus pictor Burgensis de prospectiva pingendi*, Straßburg 1899.
- Witting 1898
Felix Witting, *Piero dei Franceschi*, Straßburg 1898.
- Wittkower 1953
Rudolf Wittkower, *The Perspective of Piero della Francesca's Flagellation*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16 (1953), Nr. 3/4, S. 292–302.
- Woolf 1940
Virginia Woolf, *Roger Fry – a Biography*, London 1940.

Wölfflin 1893

Heinrich Wölfflin, Die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Hamburg 1893.

Wölfflin 1899

Heinrich Wölfflin, Die klassische Kunst: eine Einführung in die italienische Renaissance, München 1899.

Wölfflin 1931

Heinrich Wölfflin, Italien und das deutsche Formgefühl, München 1931.

Wölfflin 1942

Heinrich Wölfflin, Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel 1942.

Wölfflin 1994

Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts: akademische Vorlesung aus dem Archiv des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien, Alfter 1994.

Wölfflin 2004

Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, 19. Auflage, Basel 2004.

Woltmann, A. 1879–188

Alfred Woltmann, Geschichte der Malerei, Leipzig 1879–1888.

Woltmann, L. 1905

Ludwig Woltmann, Die Germanen und die Renaissance in Italien, Leipzig 1905.

Wood 2002

Jeryldine M. Wood (Hg.), The Cambridge companion to Piero della Francesca, Cambridge 2002.

Worringer 1925

Wilhelm Worringer, Carlo Carràs Pinie am Meer, in: Wissen und Leben, in: Wissen und Leben, Neue Schweizer Rundschau, Jg. XVIII, 10.11.1925, Heft 8, S. 1165–1169.

Worringer 1949

Wilhelm Worringer, Jean Fouquet und Piero della Francesca, in: Das Kunstwerk, Bd. 3, Nr. 1, 1949, S. 24–30.

Worringer 1996

Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie, Amsterdam 1996.

Wundram 2002

Manfred Wundram, Frührenaissance. Europäische Malerei im 15. Jahrhundert, in: Walther 2002, S. 79–144.

Zahn 1920

Leopold Zahn, Italien. Die metaphysische Malerei, in: Der Ararat, Jan. 1920.

Zeri 1989

Federico Zeri, Hinter den Bildern: die Kunst, Kunstwerke zu sehen, Salzburg 1989.

Zerner 1982

Henri Zerner, The Crisis in the Discipline, in: Art Journal, 42 (1982), S. 279–325.

Ziemke 1966

Hans-Joachim Ziemke, Ramboux und die frühe italienische Kunst, in: Ramboux, Johann Anton, Johann Anton Ramboux: Maler und Konservator 1790–1866: Gedächtnisausstellung im Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 28.12.1966–26.02.1967, Köln 1966, S. 17–26.

Zimmermann 1989

Michael Zimmermann, Seurat, Charles Blanc, and Naturalist Art Criticism, in: The Art Institute of Chicago Museum Studies 14 (1989), Nr. 2, S. 198–209+246–247.

Zimmermann 1995

Michael Zimmermann, Die „Erfindung“ Pieros und seine Wahlverwandtschaft mit Seurat, in: Aronberg Lavin 1995, S. 269–301.

Zinke 1978

Detlev Zinke, Vom Weiterleben der Gioconda. Zur Geschichte der Bildrezeption bis 1800, in: Mona Lisa im 20. Jahrhundert, Duisburg: Wilhelm-Lehmbruck-Museum 1978, S. 22–55.

Zöllner 2007

Frank Zöllner, Michelangelo 1475–1564. Das vollständige Werk, Hong Kong 2007.

Zuschlag 2006

Christoph Zuschlag, Auf dem Weg zu einer Theorie der Interkonizität, in: Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text, hrsg. von Silke Horstkotte u. Karin Leonhard, Köln/Weimar/Wien 2006.